Ion Rotaru

O Istorie a Literaturii Române

3

Scanned with OKEN Scanner

ION ROTARU

O ISTORIE A LITERATURII ROMÂNE

VOLUMUL III

De la Junimea până după primul război mondial

Ediția a II-a revizuită și adăugită

EDITURA PORTO-FRANCO
GALAȚI, 1996

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: Dumitru Tiutiuca
Tehnoredactor: Carmen Bradler

Bun de tipar: 1996. Apărut: 1996
Hârtie tipar de 60 gr./m²
Format 16/70x100. Coli tipar 30,75

Tiparul executat sub comanda nr. 40311
la Societatea Comercială — Editură și Imprimerie
„Porto-Franco" S.A. Galați
B-dul George Coșbuc nr. 223A
ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

„INTRĂ CINE VREA ȘI RĂMÂNE CINE POATE“

„...dar cred că destul; și mai cred că, peste *destul*, în artă, nu mai trebuie *deloc*“

(Caragiale)

JUNIMEA

Anunțat și marcat puternic în planul culturii prin reacția lui Maiorescu, încă din primul număr al revistei CONVORBIRI LITERARE[1], la 1 martie 1867 deceniul al optulea trebuie privit ca o a doua mare etapă a dezvoltării literaturii române din secolul trecut. În direcția unei definitive și mature originalități. Drumul fusese netezit prin operele unor C. Negruzzi, Gr. Alexandrescu și prin aceea, care

[1] CONVORBIRI LITERARE (Iași, 1867 — București, 1944), organul de presă al Societății literare Junimea, a fost una dintre cele mai mari, mai prestigioase și mai durabile în timp publicații românești din a doua jumătate al secolului trecut. În perioada propriu-zis junimistă, revista a fost condusă foarte de aproape de Titu Maiorescu și, direct, prin „secretarul perpetuu" al ei, Iacob Negruzzi, care va muta, în 1885, redacția în capitală. De prin 1895, la conducerea ei figurează un comitet compus din Teohari Antonescu, I. Al. Brătescu-Voinești, Mihail Dragomirescu, D. Evolceanu, I.S. Floru, P.P. Negulescu, C. Rădulescu-Motru, cărora li se adaugă, după 1900, Ioan Bogdan, D. Antipa, S. Mehedinți — acesta devenit o vreme și director — Al. Philippide ș.a.; iar mai târziu, în perioada interbelică, I. Petrovici, Mircea Djuvara, C. Antoniade, Mircea Florian, Al. Tzigara-Samurcaș, ultimul fiind de asemenea director, începând din 1927 ș.a. Preponderența filosofilor, a filologilor, istoricilor, pedagogilor, chiar a naturaliștilor și geografilor — cum se poate vedea din listele de mai sus — moartea ori îmbătrânirea celor din vechea gardă junimistă au schimbat până la nerecunoaștere profilul ilustrei publicații, în care apăruseră cea mai mare parte din operele clasicilor, ale unor Eminescu, Creangă, Caragiale sau Slavici, precedați de V. Alecsandri, Titu Maiorescu și mulți alții — din literară ea devenind mai mult... științifică și oficial-academică, în orice caz concurată de marile publicații literare de după primul război: *Viața românească*, *Sburătorul*, *Gândirea*, *Adevărul literar și artistic*, *Revista Fundațiilor Regale* și chiar de o serie de reviste avangardiste.

BIBL. E. Lovinescu, *Antologia ideologiei junimiste*, București, Casa Școalelor, 1942; Iacob Negruzzi, *Amintiri din Junimea*, București, 1923; George Panu, *Amintiri de la Junimea din Iași*, București, I-II, 1908-1910; M. Sânzianu, *Convorbiri literare. Indice bibliografic*, București, 1937; *Junimea și junimiștii, Scrisori și documente inedite*, Ediție îngrijită, introducere și note de Ion Arhip și Dumitru Văcariu, Ed. Junimea, Zigu Ornea, *Junimea și junimismul*, ed. a II-a revizuită (Iași, Ed. Junimea, 1978); Dan Mănucă, *Critica literară junimistă (1864-1885)*, Iași, Ed. Junimea, 1975; C. Pompilian, H. Zalis, *Convorbiri literare*, Ed. Științifică, București, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

continua să se creeze încă, a lui Vasile Alecsandri. Apăruseră apoi scriitorii savanți, Odobescu și Hasdeu care, atât prin studiile lor, cât și prin lucrările propriu-zis beletristice, întăreau tot mai mult convingerea în greutatea și seriozitatea ce o comportă literatura între celelalte manifestări spirituale din viața unui popor.

Latinismul, de altă parte, era pe cale de a se stinge complet. Singur Heliade, cel de la sfârșitul vieții, rămăsese în rătăcirea lui italienistă; iar dicționarul lui Laurian și Massim, născut mort, nu făcuse decât să arate zădărnicia unor astfel de întreprinderi. Nimeni nu mai simțea nevoia să dovedească latinitatea pe temeiul superficial al ortografiei, și tot mai puțini sunt acum cei ce se îngrijorează de prezența slavonismelor în limbă. Hasdeu făcuse o demonstrație absolut convingătoare, formulând teoria circulației cuvintelor și arătând foarte clar în ce constă ponderea slavonismelor. La rândul său, Maiorescu nu a trebuit decât să vină și să legifereze o situație de fapt cât privește scrierea.

Apăruse în sfârșit, prin pana unui fiu al burgheziei, N. Filimon, romanul minuțios documentat și aproape matur. Vremea poeziei agitatorice, de for, fie ea și patriotică revoluționară, oricum trecuse, cum trecuse și timpul „fabulilor", a „fiziologiilor" și a vodevilurilor. Alecsandri însuși a înțeles, primul, acest lucru și creația lui se resimte în chip substanțial, prin *Pasteluri* și dramele istorice. Dar chiar la poeții așa-ziși minori, un Sihleanu, un Nicoleanu sau Radu Ionescu, se poate observa schimbarea. Are loc în acești ani un fel de întoarcere a spiritului românesc către sine însuși, în adâncime, în originalitate și specific național autentic, altfel înțeles, cumva, decât la momentul 1840. Tendința e vizibilă îndată după Unire și ea se va accentua treptat, paralel cu consolidarea statului românesc modern, în preajma războiului de independență, apoi și a proclamării regatului. Lucrul a fost observat de toți istoricii culturii și literaturii noastre, în frunte cu Ibrăileanu, care arăta că punctul maxim de manifestare a „spiritului critic" apare odată cu Junimea și în special cu Eminescu.

Lăsând deocamdată la o parte premisele metafizicii lui Lucian Blaga — deloc neglijabile în afara contextului de față — conform cărora contactul cu cultura franceză și mai în general mediteraneană ar îndemna la imitație, în timp ce cultura germană stimulează găsirea de sine, fapt este că în rândurile junimiștilor, începând chiar cu Maiorescu și Eminescu, se află un număr însemnat de intelectuali formați în școlile nemțești. Problema își are importanța ei chiar din punctul de vedere al faptelor pozitive. În planul culturii europene, germanii sunt aceia care descoperă și cultivă mai intens specificul național, local, altfel zis, de la Herder, la frații Grimm și Heine. Importanță mare au pentru ei în primul rând poezia romantică și filozofia idealistă germană, în filiera Kant-Fichte-Schelling-Herder, care aducea în centrul atenției conceptul de *Volksgeist* și, ca succedaneu, individualitatea umană, scrutate în adâncuri și considerate în context etnic. Dar chiar formele de organizare statală, de administrație, de învățământ și de dezvoltare a culturii multinaționale în imperiul habsburgic se resimt în acest sens. Cu multă vreme înainte, sârbii, croații,

Scanned with OKEN Scanner

slovenii și cehii culegeau folclorul lor național, după exemplul lui Achim von Arnim, Clemens, Brentano și frații Grimm, cultivând din ce în ce mai mult literatura în limbile respective. Tot așa românii ardeleni și bucovineni, cu specificația că în cazul acestora circulația valorilor se efectua în strânsă legătură cu țara de dincoace de munți. Statul austro-ungar însuși era nevoit să faciliteze aceste relații, dintr-o elementară tactică diplomatică. Semnificativ este, de exemplu, faptul că Aron Pumnul își tipărea voluminosul și cuprinzătorul său *Lepturariu* — un manual de școală, destul de laborios, dar și o primă antologie a literaturii române, bine făcută și comentată pentru acea vreme — cu bani împărătești, la Viena. Un Eminescu se simțea, la Cernăuți, la Blaj, de unul singur sau în tovărășia trupelor de actori bucureșteni care cutreierau Ardealul, la Viena sau în paginile *Familiei* din Pesta, ca la el acasă, după cum Slavici, de altfel, printre regățeni. Titu Maiorescu însuși este ardelean prin origine, dar, ca spirit unificator, străin de orice regionalism.

În sfârșit este cazul să se observe că, în timp ce până acum literatura era scrisă cu precumpănire de boieri, ca Alecsandri, Negruzzi, Odobescu, Ghica, odată cu Junimea are loc atragerea în câmpul literelor a unei promoții venită din mediul rural. E de ajuns să amintim că prin Eminescu sunt aduși în cenaclul de la Iași Slavici și Creangă. Nu este de crezut ce spune Gh. Panu în *Amintirile* sale *de la Junimea din Iași*, cum că Maiorescu ar fi ascultat numai cu binevoitoare condescendență „țărăniile" lui Ion Creangă, cu toată lipsa unor documente mai precise. Convingerea statornică rămâne aceea că, datorită lui Eminescu mai întâi — dacă nu și prin profesoratul lui Maiorescu de la Școala preparandală de la Trei Ierarhi, unde humulesteanul îi fusese elev — între țăranul de la poalele munților Moldovei și pontiful Junimii, om trecut prin cultura cea mai înaltă a vremii, s-a produs o subtilă și profundă comunicare spirituală. În preajma intelectualilor aristocrați ieșeni, Creangă aflase, de altfel ca și orășeanul Caragiale, cu nu prea multă învățătură prin școli înalte nici el, că arta cuvântului constă în a te exprima cât mai firesc și clar, în cea mai curată limbă românească, spre a delecta superior înainte de orice. În mod hotărât, înainte de 1870 o asemenea concepție nu poate fi gândită. Iar diferența dintre Caragiale cel de la *Ghimpele* sau *Claponul* și autorul *Nopții furtunoase* este foarte mare.

Privind acum societatea Junimea ca pe un grup mai mult sau mai puțin omogen, de intelectuali și scriitori care ar fi avut câteva trăsături comune, o primă remarcă ce trebuie făcută de îndată este interesul pentru filosofie în genere, o mare grijă pentru bunul gust în artă, cu respectarea marginilor adevărului și totodată cu respingerea erudiției superflue, sterile. Și Maiorescu, asemeni lui Kogălniceanu cu trei decenii mai înainte — asemeni, dacă vrem, lui Heliade, de la a cărui gramatică trecuse mai bine de o jumătate de veac — se așeza în unghiul de vedere al necesităților practice imediate. Nici el, nici ceilalți junimiști n-au lăsat opere savante, cu aparat critic minuțios, deși erau în stare s-o facă (lucrări de acestea vor

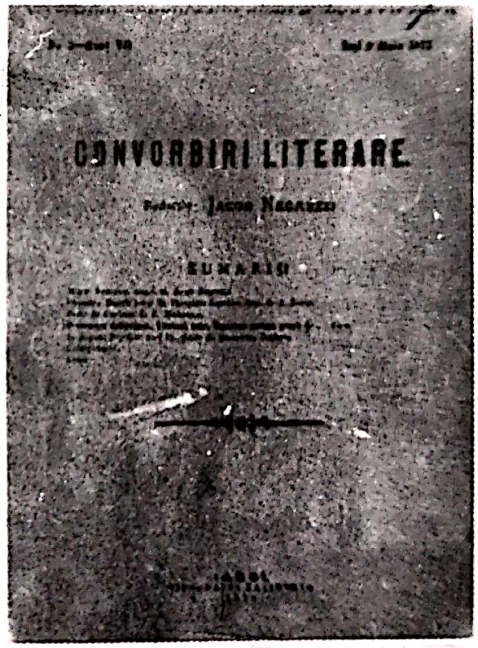
apărea, pe cât va fi cu putință, abia în veacul nostru, mai multe, culmea!, chiar sub regimul comunist). Xenopol însuși, realizat ca istoric mai târziu, în afara cadrelor Junimii, are o formație de filosof. Oricum, avem știri destule că erudiția seacă nu era deloc gustată în vestitul cenaclu de la Iași, și o demonstrație bună, onestă, făcută de învățatul filolog Vasile Burlă în jurul cuvântului *rață* a produs hazul zeflemisitorului Vasile Pogor, care nu mai contenea să amintească de „rața lui Burlă". Este cât se poate de semnificativ că același Pogor, în momentul când Theodor Rosetti propunea numele de „Junimea" societății nou înființate, găsea prilej să oficieze parodic, cu solemn umor, lepădarea noului născut de pedantism, întâi de toate. S-ar zice că tinerii pe atunci intelectuali români (fiii în definitiv, ai unui popor tânăr și totodată latin) erau gata sastisiți de studiile pe la cele universități europene, prea îmbibate de... pozitivismul secolului. (Acum e rândul Occidentului să privească cu un ochi puțin mirat și neîncrezător spre savanții români în cutare sau cutare domeniu, în cel filologic și istoric îndeosebi.) Abia mai târziu, după 1900, când nu se mai poate vorbi de Junimea cea adevărată, se instaura la *Convorbiri*, prin Ioan Bogdan, D. Onciul, Al. Philippide ori S. Mehedinți, erudiția sistematică și severă, considerată în epoca de înflorire a fenomenului drept semn al sărăciei spirituale.

Hotărât lucru, junimiștii, în frunte chiar cu Maiorescu — care-și lua bunul său, cu dezinvoltură, unde îl afla — nu sufereau de vreun complex al inferiorității față de Europa (ceea ce noi, cei din a doua jumătate a secolului XX, am încercat cu prisosință). Față de mișcarea literelor din Apus, contemporană cu ei, junimiștii dau uneori semne chiar ale unei răceli și lipsă de receptivitate ori de grija unei necesare sincronizări. Este imposibil, de pildă, ca Maiorescu să nu fi avut în vedere pe marele Baudelaire — din care de altminteri scepticul și leneșul Pogor va traduce câte ceva, pe la 1870 — și cu toate acestea în tot ce a scris nu lasă a se întrevedea ceva în acest sens, deși în opera poetului francez ar fi găsit câteva puncte de sprijin solide pentru propriile teorii estetice. O asemenea atitudine este de natură a crea spiritului junimist un câmp de desfășurare cu totul liber. Ironia fină ori pamfletul subțire de ținută academică, anecdota bine regizată, deviza „intră cine vrea, rămâne cine poate" sunt hotărnicite numai de adevărurile generale consfințite și acestea de bunul simț și, în anume chip, de canoanele clasicismului larg înțeles, ca model literar de neîntrecut pentru acești oameni cultivați la izvoarele umanităților antice și moderne. Constituit în acest chip, însă, spiritul junimist se arată deosebit de receptiv și sensibil față de valorile românești ale epocii. (Cu o lăsare în umbră totuși, sau cu un fel de punere între paranteze a trecutului umanist, a celui din veacul al XVII-lea sau a iluminismului de la finele secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea, chiar și a patruzecioptismului, lăsând la o parte onorabile excepții între care aceea a lui Eminescu.) Prin el se descoperă și se promovează cei mai mari scriitori români, începând cu Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, până la Coșbuc, Duiliu Zamfirescu, Octavian Goga și Sadoveanu. Hasdeu chiar e apreciat

Scanned with OKEN Scanner

mult ca adversar imposibil de adus în cenaclu; și numai împrejurarea că Macedonski s-a dovedit un temperament prea independent și recalcitrant a făcut să nu poată fi atras în Junimea, unde citește însă, o dată, *Noaptea de noemvrie*.[1]

Strict istoricește vorbind, Junimea a luat ființă spre sfârșitul anului 1863 și primăvara anului 1864 (Iacob Negruzzi, în *Amintiri din Junimea*, (1923) glumea scriind că începuturile societății „se pierd în noaptea timpurilor"), din inițiativa lui P.P. Carp, T. Maiorescu, I. Negruzzi, V. Pogor și Th.G. Rosetti. Inițial, scopul propus fusese ținerea unor așa-zise „prelegeri populare" pe diferite teme culturale, fondatorilor netrecându-le prin minte ce avea să devină pentru posteritate întreprinderea lor. Nu și-au propus vreun regulament organizatoric, statute etc., cum se obișnuia și cum se obișnuiește. Nici numele de „Junimea", ca de altminteri și acela al revistei, *Convorbiri literare*, nu conotează vreo tendință, cum se întâmplă în atari împrejurări. Obișnuiau să se întrunească săptămânal, alternativ, în casele lui Maiorescu și Pogor, apoi și în acelea ale lui Negruzzi, după plecarea lui Maiorescu din Iași, în 1874. Numai după doi ani, în 1876, ia ființă și Junimea din București, ale cărei întruniri se făceau la Maiorescu acasă, până prin 1890-95, între timp Negruzzi mutând în capitală și redacția *Convorbirilor literare*. Viața cea adevărată a societății a avut loc de fapt la Iași, când Maiorescu nu era atât de prins cu politica și când în vechea capitală a Moldovei se puteau întâlni sub semnul acelui „Entre qui veut, reste qui peut" cei patru mari clasici ai literaturii române: Eminescu, Creangă, Caragiale și Slavici, sub bagheta autoritară a lui Maiorescu. Pe cât de autoritară, pe atât și de îngăduitoare, plină de tact. Când



Un număr din „Convorbiri literare". Titlu.

[1] Și pentru ca să nu se creadă că Junimea a produs, eventual, numai genii, să o ferim de aburul legendei și de colbul școlii, în fine să se adeverească, în fond, că acel „intră cine vrea, rămâne cine poate" (care nu vrea să spună altceva decât că operele citite vor fi supuse celei mai nemiloase critici, pe deasupra oricăror amiciții) nu reproduce altceva decât biblicul „mulți chemați dar puțini aleși", iată acum și lista membrilor Junimii, în ordinea în care au fost primiți în societate, alții decât fondatorii menționați mai sus: N. Culianu, Gh. Racoviță, N. Mandrea, N. Burghelea, N. Skelitti, N. Nicoleanu (înscriși în 1864), N. Gane, I.M. Melik, I. Ivanov, Sc. Capșa, M.C. Cerkez, P. Panciu, N. Cazimir, L. Negruzzi, M.D. Cornea, I.D. Caragiani, Gh. Roiu, St. Nei, Al. Fara, D. Resetti, N. Cassu, N.Ch. Quintescu (1865), S. Bodnărescu, Gr. Buicliu, Th. Cerkez (1866), C. Lepădat, V. Castano, I.S. Bădescu (1867), Th. Șerbănescu, Gh. Bengescu Dabija, Gh. Negruzzi, I. Pop-Florantin, T. Ciupercescu (1868), M. Pompiliu (1869), V. Burlă, G. Vârnav-Liteanu, P. Verussi (1870), St.G. Vârgolici, A.D. Xenopol, Th. Cristodulo, C. Catargi, M. Eminescu (1871), G. Panu,

Scanned with OKEN Scanner

întrunirile lâncezeau, amenințând cu somnolarea provocată de cine mai știe ce lectură lungă și plictisitoare, cu senzația producerii de leșinuri, îndată se ridica din adunare o mână, semn că cineva (care de multe ori putea fi Creangă) avea de spus o *anècdotă* (cu accentul pe a doua silabă!). Numaidecât nefericitul cititor era întrerupt, în virtutea faptului, devenit lege, că *anècdota* cerea întâietate și trebuia debitată imediat. Apoi să se fi întâmplat ca *anècdota* să fie proastă... Ceea ce, evident, nu se putea întâmpla cu Creangă.

V. Tassu, A. Lambrior, A. Naum, E. Filipescu-Dubău, Gr.N. Lazu (1872), V. Conta, Gh. Radu (1873), I. Slavici, Ch. Buicli, Gr. Crețu (1874), M. Strajanu, I. Foti, I. Creangă, I. Dospinescu, Z. Zaharia, Gh. Bejan, Th. Nica, D.I. Mânăstireanu (1875), T. Buicli, V. Ionescu, Gh. Greceanu (1876), P.V. Grigoriu, N.D. Xenopol, Al.A. Beldiman, I.S. Nenițescu, N. Volenti, A. Buicli, V. Cuciureanu, M. Cristodulo (1877), T.T. Burada, D.C. Ollănescu-Ascanio, I.L. Caragiale, T. Istrati, G. Skelitti, C. Constantinescu, V. Bosie, C. Dimitrescu-Iași, C. Meissner (1878), N. Beldiceanu, Al.Gr. Suțu, C. Leonardescu, I. Buicli (1879), X. Gheorghiu, P.Th. Missir, N. Mihalcea, Al. Philippide (1880), Șt. Vălеanu (1881), N. Gabrielescu, Boghian (1882), A.C. Cuza (1883), N. Petrașcu. „Accidental — citâm din *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, Ed. Academiei, 1979, de unde am cules și lista de mai sus — au mai frecventat adunările societății N. Iorga. B. Delavrancea, V.A. Urechia, B.P. Hasdeu, Al. Vlahuță, D. Aug. Laurian, E. Max, Gr. Cobâlcescu. Alții, precum D. Petrino, au fost simpatizanți, fără a figura totuși printre junimiști. Sprijinită de la început de V. Alecsandri, Junimea îl socotește membru de onoare, din 1865, declarându-l mai târziu președinte de onoare. Din diverse motive au părăsit societatea A.D. Xenopol, N.D. Xenopol, G. Panu, I. Pop-Florantin, Gr.N. Lazu, D.C. Ollănescu-Ascanio, N. Beldiceanu, I.N. Roman, N. Petrașcu...“

TITU MAIORESCU[1]

Fundamentală rămâne mai întâi contribuția lui Titu Maiorescu în problemele limbii literare. Fără a fi un lingvist propriu-zis, pentru că chestiunea este abordată în latura ei practică, Maiorescu nu este totuși un empiric, cum greșit s-a spus, dată

---

[1] TITU MAIORESCU (15 februarie 1840 — 18 iunie 1917) s-a născut la Craiova, ca fiul profesorului Ioan Maiorescu (1811-1864). Tatăl, țăran ardelean la origine, născut în Bucerdea Grânoasă, lângă Blaj (pe numele adevărat Ion Trifu, schimbat apoi cărturărește în Maioreanu-Măiorescu-Măierescu-Maiorescu, în temeiul înrudirii familiei cu Petru Maior) participase la revoluția de la 1848 și avusese, între altele, misiunea de agent de legătură a guvernului provizoriu de la București cu Confederația germană de la Frankfurt. A scris și el câteva studii cu caracter pedagogic-școlar și filologic-istorice, între care notabil rămâne *Itinerar în Istoria și Vocabular istro-român*, apărut la Iași, în 1874, prin îngrijirea fiului. Titu a studiat mai întâi la gimnaziul român din Brașov și, din 1851, la Institutul Theresianum din Viena, unde își însușește o educație și o cultură temeinice. Urmează filosofia, la Berlin, unde-și trece licența, în 1859. În același an își lua și doctoratul în filosofie, la Giessen („magna cum laudae"), cu teza *Das Verhaltnis* (=relația). În anul următor, 1860, devenea licențiat în litere și filosofie de la Sorbona, apoi, în 1861, își ia licența în drept, tot în capitala Franței, cu teza *De iure dotium* (=despre regimul dotal). În 1862 se căsătorea cu Clara Kremnitz, o berlineză, sora medicului Wilhelm Kremnitz, acreditat pe lângă curtea regală din România, ceva mai târziu soțul scriitoarei Mite Kremnitz, o prietenă a junimiștilor. În același an, 1861, este numit procuror la Tribunalul Ilfov și, peste câteva luni, la finele lui 1862, mergea la Iași ca director al liceului mai întâi, apoi al Institutului preparandal și în cele din urmă profesor la Universitate, de istorie, de logică și filosofie, devenind curând și rector, în 1863. Practica însă și avocatura, de fapt principalul lui mijloc de subzistență. Intra, tot acum, în politică. Și Societatea literară Junimea, pe care o fondează aproximativ prin 1864-1865, împreună cu Theodor Rosetti, Petre Carp, Vasile Pogor și Iacob Negruzzi, nu e deloc străină de scopuri politice, ea reprezentând, în fond, aripa stângă a partidului conservator. Fondează și revista *Convorbiri literare*, organul de presă al Junimii, în 1867, unde își va publica principalele opere, alături de ceilalți membri iluștri ai cenaclului, pe care o conduce cu autoritate și competență ireproșabile, nu fără, totuși, unele nepotriviri în idei, până la urmă, cu unii dintre confrați, printre aceștia Caragiale însuși. Ca om politic cu relații întinse, care atingeau și forurile palatului, uneori, ca ministru în mai multe cabinete, ca prim-ministru, la un moment dat, și în calitate de șef al Junimii, a ajutat cu fonduri bănești, în vederea

fiind din parte-i cunoașterea aproape specializată a limbii latine și a vechilor gramaticieni, precum Marcus Terentius Varro și Aulus Gelius Quintilianus, pe care îi citează și îi utilizează, alături de modernii, pe atunci, Franz Bopp, Fr. Diez, Littré, Max Müller, W. Crossen, H. Schleicher, Wilhelm von Humboldt, Hugo Schuchardt, Cherubini, Mussafia și alții. În studiul *Despre scrierea limbii române* (1866), conceput la vârsta de numai 26 de ani, criticul supune unui examen riguros de logică aplicată problema spinoasă a ortografiei. Înaintea oricărui principiu teoretic lingvistic, există o rațiune practică între granițele căreia trebuie să admitem un sistem fonetic de scriere a limbii române. Nici un alfabet din lume însă, fatalmente, „nu exprimă și nu este în stare să exprime toate sonurile unei limbi decât *à peu près*", arată Maiorescu. Este clar — adaogă el că: „Oricare ar fi opinia ce o avem despre așa-numita corupție fonetică, atât rămâne constatat că această «corupție» —

---

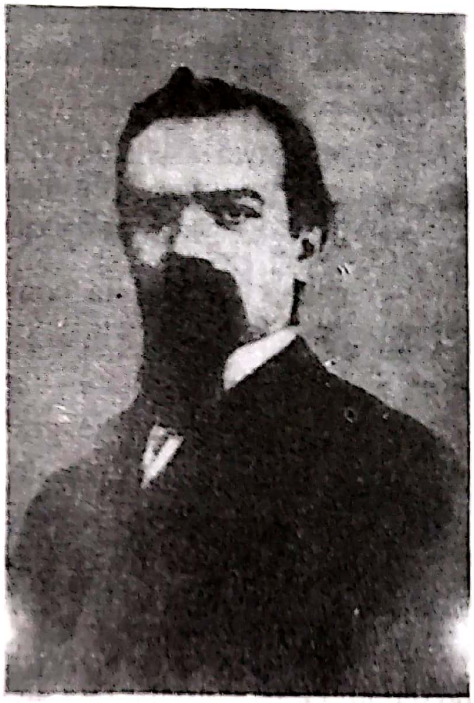
studiilor, ori cu posturi în administrație și învățământ, pe tinerii talentați ai cenaclului, între care pe Eminescu, pe Slavici, Creangă, Caragiale, Lambrior și alții. Pe tărâmul învățământului, unde a lucrat la început, a căutat să introducă reforme, prin îmbunătățirea regulamentelor de funcționare, a manualelor și a corpului didactic, pe baze mai pozitive, în funcție strict de realitățile locului și timpului. Nu a avut însă răgazul punerii în aplicare a ideilor, în special a celor rezultate din combaterea a ceea ce el numea „formele fără fond", multe dintre ele îndreptățite de pe terenul practicii administrative. Nici cariera profesorală — cu ecouri în posteritate, cum vom vedea — nu i-a fost cruțată de adversarii politici, meșteri în punerea la cale de felurite intrigi. Iar ca ministru de stat a funcționat relativ foarte puțin timp, sporadic, nu în posturi cheie, ci mai degrabă diferite ca profil, cumva întâmplătoare: un an la Culte, în 1874, trei luni ca agent diplomatic la Berlin, în 1876, din nou la Culte, în 1888-1889, încă un an la Justiție, 1900, la Externe în 1910 și, în fine, președinte de consiliu în 1912. De la Universitatea din Iași, în urma unui proces ce i se înscenează, denunțând mai mult imaginare decât reale așa zise „imoralități", profesorul se transferă la București, unde ține prelegeri de logică și filosofie din 1884, de mare succes, oratorul adăugând noi lauri strălucitei elocințe a parlamentarului și avocatului de bară, asaltat de clienții cei mai cu dare de mână, între care se număra și firma Strussberg, constructoarea căilor ferate din România. După cum reiese din *Însemnările zilnice*, un jurnal intim ținut cu mare strictețe încă de la vârsta de 15 ani (extrem de prețios astăzi, îndeosebi pentru istoria literară), Maiorescu era, în ascuns, o fire sentimentală, rece însă și ordonată, la suprafață, extrem de ambițios, iubitor de mondenitate, de onoruri publice, de confort și chiar de avere, vanitos într-o măsură decentă, dar, mai presus de orice, sincer intenționat cât privește propășirea culturii românești.

BIBL., *Opere*, I-IV, Ediție, note, variante, inedite, de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon, Studiu introductiv de Eugen Todoran, Ed. Minerva, 1978-1988; *Jurnal și epistolar*, Ediție îngrijită de același, Studiu introductiv de Liviu Rusu, *Ibid.*, I-IX, 1975-1989; Corespondență (în *Titu Maiorescu și prima generație de maiorescieni*, Antologie și prefață de Z. Ornea), *Ibid.*, 1978.

E. Lovinescu, *Titu Maiorescu și contemporanii lui*, I-II, Ed. Casa Școalelor, 1943; de același, *Titu Maiorescu și posteritatea lui literară*, *ibid.*, 1943; *Titu Maiorescu (monografie)*, de același, Cuvânt introductiv de Al. George, Ed. Minerva, 1970; Ion Petrovici, *Titu Maiorescu, 1840-1917*, București, 1931; Liviu Rusu, *Scrieri despre Titu Maiorescu*, Ed. Cartea Românească, 1979; N. Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, *Ibid.*, 1970; Z. Ornea, *Viața lui Titu Maiorescu*, I-II, *Ibid.*, 1986-1987; Eugen Todoran, *Maiorescu*, Ed. Eminescu, 1977; Domnica Filimon, *Tânărul Maiorescu*, Ed. Albatros, 1974; M. Drăgan, *Lecturi posibile. T. Maiorescu și G. Ibrăileanu*, Ed. Junimea, Iași, 1978; Al. Dobrescu, *Introducere în opera lui Titu Maiorescu*, Ed. Minerva, 1988.

Scanned with OKEN Scanner

este marca distinctivă a limbilor indo-europene și în specie a limbii române și, totodată, legea fatală după care se metamorfozează limbile noastre până unde le putem urmări în istoria omenirii. Aici un individ, cu schematismele sale gramaticale, nu poate să folosească și nu poate să strice nimic. Dezvoltarea limbii și anume corupția fonetică este un product al naturii omenești, un fapt de istorie naturală, și niciodată nu se va pleca după rațiunea calculatoare a individului. Încercările gramaticilor și ale puriștilor de a frânge geniul ascuns al unui popor din micile lor paradigme și teorii au rămas, cu drept cuvânt, fatasmagorii impotente".

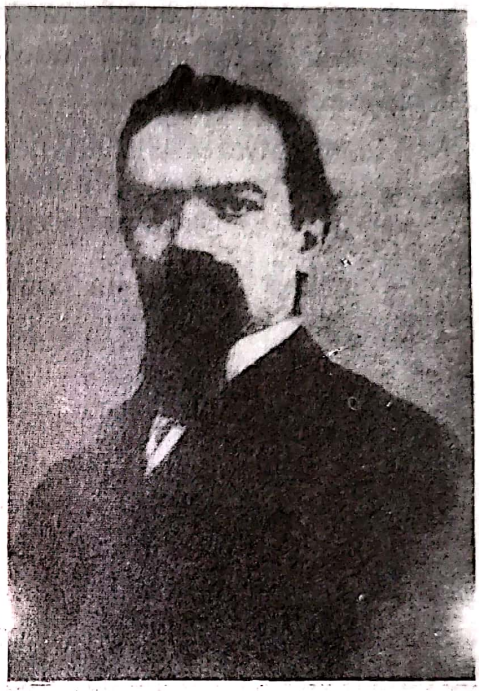


Titu Maiorescu

În fond, de la distanța istorică la care ne aflăm, suntem îndreptățiți să tragem încheierea că punctul de vedere maiorescian de aici este identic cu acela al lui Heliade din *Gramatica* sa, tipărită în 1828 și predată mai înainte cu câțiva ani la Colegiul Sf. Sava, un punct de vedere argumentat mai solid, ce-i dreptul, decât cel al înaintașului care invoca mai cu temei bunul simț de obște. Dacă l-ar fi cunoscut (însă Maiorescu dă semne a nu fi citit cu grijă pe mai nici unul dintre înaintașii lui pașoptiști; cam așa se întâmplă lucrurile la noi, fiecare generație o ia de la capăt, fără a se ține seamă de ce s-a lucrat mai înainte, bibliografia străină a problemelor fiind, în genere, mai bine cunoscută decât cea autohtonă) probabil nu l-ar fi ignorat, punând mai cu îndreptățire piatra peste piatră. (E drept însă, și Heliade, ulterior lui 1828, avea să cadă în erezia lui italienistă.) Principiile atât de limpede formulate de către Maiorescu vor fi reluate cu diferite prilejuri, fie în studiul *Limba română în jurnalele din Austria* (1868)*, unde combătea germanismul unor scriitori ardeleni, fie în amplul raport asupra ortografiei, prezentat Academiei

* Cu toate că de formație germanistă, Titu Maiorescu intuiește, în materie de limbă, un dat fundamental: Nici lui, nici lui Eminescu, nici lui Lucian Blaga — spre a lua numai aceste trei exemple, de scriitori români de prim rang, cunoscători absoluți ai limbii și culturii germane — nu le sunt permise preluarea *din germană* (înaintea francezei!) turnuri de frază ori decalcuri directe. Scriind și vorbind și franceza, limba lui Titu Maiorescu, germanistul, împrumută, când este cazul, cu predilecție din franceză. Tot așa, Eminescu — de exemplu, traducând *Die Kunst der Dramatischen Darstellung* de Erik Theodor Rötsher, pe vremea când lucra la Teatrul Național, condus de Mihai Pascaly — poate fi surprins *francizând*, până într-atât încât Șerban Cioculescu crede că poetul n-a avut la îndemână, pe când traducea cartea amintită, decât un dicționar german-francez. Blaga, mai târziu, în tot ce scrie ca filosof, împrumută și construiește terminologie *francizantă*, intuind că limba română nu poate împrumuta din germană. Exemplele s-ar putea înmulți, firește.

este marca distinctivă a limbilor indo-europene și în specie a limbii române și, totodată, legea fatală după care se metamorfozează limbile noastre până unde le putem urmări în istoria omenirii. Aici un individ, cu schematismele sale gramaticale, nu poate să folosească și nu poate să strice nimic. Dezvoltarea limbii și anume corupția fonetică este un product al naturii omenești, un fapt de istorie naturală, și niciodată nu se va pleca după rațiunea calculatoare a individului. Încercările gramaticilor și ale puriștilor de a frânge geniul ascuns al unui popor din micile lor paradigme și teorii au rămas, cu drept cuvânt, fatasmagorii impotente".



Titu Maiorescu

În fond, de la distanța istorică la care ne aflăm, suntem îndreptățiți să tragem încheierea că punctul de vedere maiorescian de aici este identic cu acela al lui Heliade din *Gramatica* sa, tipărită în 1828 și predată mai înainte cu câțiva ani la Colegiul Sf. Sava, un punct de vedere argumentat mai solid, ce-i dreptul, decât cel al înaintașului care invoca mai cu temei bunul simț de obște. Dacă l-ar fi cunoscut (însă Maiorescu dă semne a nu fi citit cu grijă pe mai nici unul dintre înaintașii lui pașoptiști; cam așa se întâmplă lucrurile la noi, fiecare generație o ia de la capăt, fără a se ține seamă de ce s-a lucrat mai înainte, bibliografia străină a problemelor fiind, în genere, mai bine cunoscută decât cea autohtonă) probabil nu l-ar fi ignorat, punând mai cu îndreptățire piatra peste piatră. (E drept însă, și Heliade, ulterior lui 1828, avea să cadă în erezia lui italienistă.) Principiile atât de limpede formulate de către Maiorescu vor fi reluate cu diferite prilejuri, fie în studiul *Limba română în jurnalele din Austria* (1868)*, unde combătea germanismul unor scriitori ardeleni, fie în amplul raport asupra ortografiei, prezentat Academiei

* Cu toate că de formație germanistă, Titu Maiorescu intuiește, în materie de limbă, un dat fundamental: Nici lui, nici lui Eminescu, nici lui Lucian Blaga — spre a lua numai aceste trei exemple, de scriitori români de prim rang, cunoscători absoluți ai limbii și culturii germane — nu le sunt permise preluarea *din germană* (înaintea francezei!) turnuri de frază ori decalcuri directe. Scriind și vorbind și franceza, limba lui Titu Maiorescu, germanistul, împrumută, când este cazul, cu predilecție din franceză. Tot așa, Eminescu — de exemplu, traducând *Die Kunst der Dramatischen Darstellung* de Erik Theodor Rötsher, pe vremea când lucra la Teatrul Național, condus de Mihai Pascaly — poate fi surprins *francizând*, până într-atât încât Șerban Cioculescu crede că poetul n-a avut la îndemână, pe când traducea cartea amintită, decât un dicționar german-francez. Blaga, mai târziu, în tot ce scrie ca filosof, împrumută și construiește terminologie *francizantă*, intuind că limba română nu poate împrumuta din germană. Exemplele s-ar putea înmulți, firește.

Române în 1880 (când fusese rechemat după demisia din 1869), fie în studiul *Neologismele* (1881). Cu aducerea de noi argumente, criteriul rămâne constant același:

„Singurul rol ce scriitorii reflexivi, filologii mai întâi, dar apoi și ceilalți prozaști ai științei îl pot avea în privința limbii materne este de a i se supune fără împotrivire, de a o recunoaște ca autoritate legală a naturei proprie a poporului lor".

Plecând deci de la considerente de ordin practic imediate, criticul se constituie în legiferator al limbii și propune o grafie nu numaidecât fonetică — lucrul fiind imposibil în absolut — dar cât mai apropiată de specificul limbii vorbite de popor și păstrată de tradiție, grafie care, în linii mari, fusese practicată în chip cât se poate de natural, spontan, de către vechii cronicari și de scriitorii eclesiastici, folosită fiind, de fapt, până în zilele noastre.

Nu alta era, la urma urmei, atitudinea lui Maiorescu în problemele estetice și literare în genere. Oricâte influențe străine i-am detecta, oricât de parcimonios am clasifica tendințele lui clasice sau romantice, vizibile de altfel la toți scriitorii de dinaintea sa, aproape fără nici o excepție, ca și la mulți dintre urmași, gândirea estetică a pontifului Junimii ne apare ca o sinteză ivită într-un moment când literatura română simțea nevoia unui legiferator.

Studiul *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867* care, așa cum se știe, își are originea în dezbaterea ce a avut loc între membrii Junimii pentru alcătuirea unei antologii poetice, conține toate punctele de plecare ale esteticii maioresciene, matură din capul locului și de o logică riguroasă, de la care criticul nu s-a abătut în întreaga sa carieră. Contrazicerile pe care i le-am putea afla sunt valabile numai dacă ne situăm în afara împrejurărilor istorice concrete în care Maiorescu a fost nevoit să opereze, pe planul ideilor estetice generale și de la nivelul culturii europene a epocii.

În gândirea politică și istorică Maiorescu era un adept al doctrinei conservatoare a lui Edmund Burke* — unul dintre cei mai notorii contestatari ai revoluției franceze — și al evoluționistului H.Th. Buckle, cum singur declară în introducerea la *Discursuri parlamentare*. În același timp însă el se arată apropiat și de filosofia istoriei a lui Hegel, când acceptă ca factor determinant în evoluție „spiritul poporului". Statul, organizarea socială — concepția era și a lui Eminescu — trebuie privit ca un organism viu și orice reformă ce urmează să fie aplicată trebuie neapărat să țină seama de natura dezvoltării acestui organism. Reacția gânditorului politic s-a arătat de fiecare dată violentă la înnoirile bruște — necesare, fatale, la vremea sa însă — pe care le tratează drept forme fără fond. El preconiza mai întâi stimularea și creșterea fondului care să ceară de la sine formele. Ceea ce înseamnă

* Lui Maiorescu, lucru semnificativ, nu-i reține atenția *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beatiful* (1756). E drept însă că opera filosofului englez care s-a bucurat de o mare celebritate este *Reflexions on the Revolution in France* (1790), prima carte din lume care neagă violent ideile revoluției franceze din 1789.

Scanned with OKEN Scanner

că de pe poziția sa de junimist — conservator de stânga — era cât se poate de deschis la înnoiri rezonabile. Criticul osândește în termeni vehemenți lenevirea și este profund convins că răul nu se îndreaptă niciodată de la sine, întronează critica politică în cel mai sfânt drept al ei, ca lucrare încordată a inteligenței libere de orice constrângeri în afirmarea adevărului. Tot ceea ce a făcut în această direcție sau numai a preconizat este mai mult decât salutar pentru epocă.

În estetică Maiorescu a procedat la fel, luând, ca și Heliade sau Kogălniceanu, bunul său oriunde îl afla și adaptându-l la necesitățile locale, punctul de vedere practic primând întotdeauna. Din Hegel, desigur, vine principala premisă cum că frumosul reprezintă idei manifestate în materie sensibilă. Însă, în împrejurările date, criticul nu stă să discute adânc conceptul, să încadreze, spre exemplu, fenomenul artei în toate conexiunile lui dialectice, ca manifestare în general a spiritului. El are nevoie — spre a se face înțeles de toată lumea — de niște delimitări clare și precise. Conceptul kantian al autonomiei esteticului — dezvoltat dialectic în sistemul filosofic hegelian — este scos și pus, arbitrar ce-i dreptul, în evidență și afirmat ca atare, într-o vreme când încă mai exista la noi pericolul de a se pune în stanțe articolul de jurnal ori istoria lui Laurian, în poezii patriotice, precum aceea intitulată *Cei 300 eroi de la satul Putineiul* (1594). În consecință, Maiorescu decretează despărțirea categorică între „obiectele gândirii", rezervate științei și „obiectele simțământului sau pasionale", care, după dânsul, singure trebuie să formeze preocuparea artei:

„...ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțământ sau o pasiune și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărâmul științific, fie istorie, fie aplicare practică".

Mai mult încă, împrumutând ideea Doamnei de Staël, criticul declară că poezia este „un product de lux al vieții intelectuale, *une noble inutilité*. Afirmațiile sunt categorice și oarecum rigide, după cum categorice — și nedrepte până la un punct — sunt părerile lui Maiorescu cu privire la poezia pașoptiștilor. Din această rigiditate rezultă la el și dualismul fond-formă în artă, idee pe care o aflăm la epigonii lui Hegel, la Vischer de exemplu, (chiar autorul german pe care teoreticianul român îl consultă ca mai la îndemână, s-ar părea), de unde ar reieși că poezia folosește cuvintele ca pe un simplu organ de transmisie, fapt ce determină pe Maiorescu să întreprindă o întreagă teorie — valabilă, în sine luată — asupra cuvintelor pe care le împarte în poetice și nepoetice, teorie neadevărată pentru noi cei de dincoace de simbolism, însă absolut necesară atunci.

Deși iubitor profund și sistematic cunoscător al filosofiei idealiste germane, Maiorescu, omul de acțiune, este mai curând sceptic cu privire la teoriile generale, care ar putea împiedica practica imediată, cum singur spune într-un aforism: „Respectul exagerat pentru întregimea cugetării împiedică acțiunea. Căci orice fapt este o verigă dintr-un lanț infinit, și omul activ este din capul locului condamnat la fragment". Așadar, așazisul „anistorism" al lui Titu Maiorescu este mai

Scanned with OKEN Scanner

curând aparent. Considerată în cadrul dezvoltării culturii pe plan general european, estetica lui corespunde momentului de declin al hegelianismului, însă și teoria criticului român cu privire la ceea ce el numește materia sensibilă a poeziei era absolut necesară momentului de salt calitativ în evoluția literaturii române, pe care el îl reprezenta în deceniul 7 din secolul trecut.

De la obiect la imagine și apoi la noțiune și semnul ei vorbit sau scris, are loc o succesiune ce determină, cu timpul, abstractizarea limbajului. De aceea este necesară reîmprospătarea cuvântului ce vehiculează imaginea în poezie, prin sondarea sensurilor lui originare, mai sensibile, cumva „naive". Schiller și, odată cu el, Platon sunt puși la contribuție spre a demonstra ceea ce numim astăzi puterea de concretizare a abstracțiunilor în arta cuvântului. Teoria, luată ca instrument practic imediat, este perfect valabilă și acum. Un G. Călinescu este profund și deosebit de abil în modul cum izbește conștiința cititorului metaforizând prin trimiterea la sensurile prime ale cuvintelor. (El putea spune, de exemplu, că Cetățeanul turmentat al lui Caragiale e *mistic* — prin trimiterea la gr. *mustêrion*, de la *mustes* = inițiat — sau că târgurile de provincie din cutare cărți ale lui Sadoveanu sunt niște orașe *exorbitante* — care ies din *orbită* — ș.a.m.d.). Ne mirăm astăzi că Maiorescu excludea poezia conceptelor (va admira însă *Glossa* lui Eminescu) sau când îl vedem făcând minuțios-didactic teoria epitetului, a comparației, a personificării etc. Dar criticul ținea o lecție cu totul necesară într-un moment când se scriau versuri de felul următor:

Ador tare adevărul,
Îl ador că e frumos,
Precum e în floare mărul,
Al livezii pom frumos.

A cere lui Maiorescu o estetică „de nivel înalt", așa cum, într-un fel sau într-altul, o înțelegem noi astăzi, ar fi o greșeală de interpretare a istoriei culturii. Filosoful cunoștea bine estetica idealistă germană, dar socotea că pentru moment este mai bine să opereze un eclectism cât mai convenabil locului și timpului în care scria. Din Schopenhauer va lua ideea înălțării impersonale prin artă, fără totuși a duce până la capăt toate implicațiile conceptului; din Schiller și din Herder va reține valoarea „poeziei naive", dându-și perfect de bine seama că în cazul nostru accentul se cere pus încă pe frumusețea poeziei populare, pe care o apreciază foarte mult și o propune ca exemplu de urmat poeților culți, fără însă un exces de argumentație. În sfârșit, clasicismul, care i se impune prin același Schiller ca și prin ceilalți mari scriitori germani, este indicat iarăși ca model, criticul cerând mereu decență, claritate și echilibru, împinse uneori până în preajma unei pedanterii sui-generis. De sorginte clasică este citarea lui La Fontaine pentru modul cum poetul francez este original în înțelegerea cuvintelor. (În chiar acest sens, putea foarte bine să insiste asupra artei lui Gr. Alexandrescu, fabulistul.) Clasic gândește Maiorescu afirmând că: „Subiectul poeziilor, impresiunile lirice, pasiunile omenești, frumusețile

Scanned with OKEN Scanner

naturii sunt aceleași de când lumea; nouă însă și totdeauna variată este încorporarea lor în artă". Din estetica germană preia scriitorul român ideea că artele frumoase și poezia sunt repaosul inteligenței, dar într-o formulare mai curând clasicizantă: „Ea prinde atenția neliniștită și agitată spre infinit și, înfățișând o idee mărginită în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniștea contemplativă și un repaos intelectual".

În sfârșit, Maiorescu ține o lecție academică alor lui, tenta didacticistă, în înțeles superior, fiind cât se poate de vizibilă în stil. El enunță principii, dă exemple, pozitive sau negative, sistematizează și recapitulează, arată în ce constă, de exemplu, pericolul abundenței diminutivelor, al lungimilor și al repetărilor, ce înseamnă potrivirea dintre expresie și cugetare, importanța alegerii subiectului în poezie etc. Amănuntele de ordin tehnic sunt trecute adesea minuțios în revistă, și totuși profesorul observă în cele din urmă, dându-și sieși perfectă dreptate, că regulile estetice „au mai multă valoare negativă: nu pot crea binele, dar indică răul și contribuie la evitarea lui". Și într-alt loc: „niciodată estetica nu a creat frumosul, precum niciodată logica nu a creat adevărul. Dar scopul lor (al demonstrațiilor estetice, n.n.) este de a ne feri de mediocritățile care, fără nici o chemare interioară, pretind a fi poeți, și acest scop îl poate ajunge estetica". Iată, deci, niște idei foarte limpezi, operative, de facere cu mâna, scurt, cumva ca la tribunal, unde judecătorul nu stă la taclale cu împricinatul, cum se întâmplă astăzi prin cenaclurile noastre, unde vorbăria multă și lipsa de autoritate mai mult încurcă, înlesnesc impostura și zăpăcesc pe omul care se apucă de scris poezii.

Expunerea, la Maiorescu, este de o ținută impecabilă, și nici precauția luată pentru posteritate nu lipsește, când ni se spune că deocamdată nu sunt oportune „considerările mai înalte", literatura noastră fiind „prea tânără încă pentru o estetică rafinată". În același sens merg și reeditările ulterioare ale studiilor critice, care țin tot timpul să menționeze data compunerii fiecărui articol, ca spre a lăsa să se înțeleagă, pentru cei ce vor veni, funcționalitatea scrisului maiorescian în epocă. Dealtminteri criticul nu are deloc aerul de a da o operă perenă în absolut — E. Lovinescu l-a înțeles mai bine decât oricine, criticându-l, amendându-l și completându-l în chipul cel mai constructiv cu putință — și scopul practic al demersului său e declarat cât se poate de deschis, nu numai o dată:

„Pentru noi a fost de primă necesitate: a marca în mod demonstrativ linia de separare între poezie și celelalte genuri literare, pentru ca cel puțin pe această cale să se lățească în juna generație un simțământ mai just despre primele elemente ale artei poetice".

De la aceste premise — fixate la vârsta de numai 27 de ani — estetica maioresciană nu se va abate aproape deloc. Unele completări sunt aduse la articolul *Literatura română și străinătatea* (1882), întrucât privește proza beletristică, la care criticul nu se referise până acum decât cu totul în treacăt. Ele vin însă neapărat în consensul teoriilor deja enunțate. Scrierile unor Slavici, Gane, Negruzzi sau cele ale „neprețuitului Creangă" (iată, aici, aproape singura apreciere, dacă o putem

Scanned with OKEN Scanner

numi așa, a lui Maiorescu despre marele povestitor humulesțean), sunt aprobate pentru „curentul sănătos" în care se încadrează — cel junimist adică — ele înfățișând „mai ales figuri tipice din popor, cu un întreg curent al gustului estetic în Europa". Mai ales germanii, la distanță de un secol de la apariția răsunătoarelor *Stimmen der Völker in Liedern* ale lui Herder, „s-au arătat a fi națiunea care se interesează mai mult de spiritul literar al altor popoare". Traducerile din acești scriitori români, făcute de Mite Kremnitz și de alții, pot sta cu cinste alături de operele unor George Sand, Flaubert, Turgheniev, Bret Harte, Dickens și, „mai presus de toate", lângă acelea ale lui Fritz Reuter, lucru ce-i întărește convingerea că „se poate formula de-a dreptul un nou principiu estetic în privința romanului modern, îndeosebi de tragedie", principiu, se înțelege, nu în contradicție ce cele mai generale odată afirmate. Ideea era exact și aceea a lui Eminescu care recenzând, în același an, în *Timpul* din 28 martie 1882, *Novelele din popor* ale lui Slavici, scria, caracterizând personajele din *Popa Tanda, Budulea Taichii, Moara cu noroc* și celelalte: „fiecare din chipurile care trăiesc și se mișcă în nuvelele sale e nu numai copiat de pe ulițele împodobite cu arbori ale satului, nu seamănă numai exterior cu țăranul român, în port, în vorbă, ci au fondul sufletesc al poporului, gândesc și simt ca el". De americanul Francis Bret Harte și de germanul Fritz Reuter pomenește și Eminescu, când vine vorba de scriitori populari, apropiați de „țăranul din Moldova, Creangă", de Anton Pann și de Slavici, într-un articol încă mai vechi, publicat în *Curierul de Iași* din 1877.

Lărgită astfel, estetica maioresciană se pregătea să îmbrățișeze opera unui Duiliu Zamfirescu și, mai târziu, pe aceea a lui Sadoveanu, la începuturile ei.

Chiar în *Comediile domnului I.L. Caragiale* (1885) nu intervin decât amănunțiri și noi argumentări mai nuanțate ale principiilor enunțate la 1867. Arta lui Caragiale nu poate fi acuzată de imoralitate, dar nici nu i se poate cere să moralizeze. Pentru simplul motiv că... nu putem ridica poliția contra literaturii, arta neputându-se confunda — sub pedeapsă de peire definitivă — cu codul de procedură penală sau cu catehismul de morală care, întâmplător numai, întrebuințează același material brut: cuvintele, „precum nu se poate confunda arta sculpturii cu meseria pavajului, deși amândouă întrebuințează materialul piatră". S-a spus că Maiorescu ar fi făcut loc aici noțiunii de tip, discutând personajele lui Caragiale. Dar acest lucru era implicat deja în estetica maioresciană de până acum, criticul venind numai cu precizări de amănunt: artistul se află în dreptul său incontestabil în a-și alege tipurile din societatea contemporană când privește realitatea din latura ei comică, însă aceasta nu are de a face cu morala și cu politica de partid. Căci același Caragiale, „care astăzi își bate joc de fraza demagogică și-ar fi bătut joc ieri de ișlic și tombateră și își va bate joc mâine de fraza reacționară, și în toate aceste cazuri va fi în dreptul său literar incontestabil". La întrebarea dacă arta are o misiune morală și dacă ea contribuie la educarea și înălțarea poporului, Maiorescu răspunde categoric: da. Însă — adaugă imediat — „influența morală a unei lucrări literare nu

Scanned with OKEN Scanner

poate fi alta decât influența artei în genere", și nu una specială, în înțelesul practic imediat, propagandistic altfel spus: „aceeași influență asupra înălțării morale a individului ce o poți aștepta din producerea simțământului estetic la auzirea unei simfonii de Beethoven și la privirea statuei lui Apollo din Belvedere sau a Venerii de Medicis, aceeași și nu alta, trebuie să aștepți de la citirea unei poezii sau de la asistarea la o reprezentație dramatică". Ideea putea veni din Schopenhauer, dar, prin acesta, și din Kant care propunea relația strânsă dintre estetică și morală tocmai în acest mod, bazată adică pe frumusețea și demnitatea naturii umane, pe armonia și perfecțiunea ei — idee prezentă și la Edgar Poe și la Baudelaire, în exact aceiași termeni — după cum putea fi avut în vedere conceptul către care tindea Schiller în *Poezia naivă și sentimentală:* sinteza frumosului natural cu cel ideal. Chiar așa, în stilul acesta prea categoric și oarecum rigid, ideea înălțării impersonale trebuia afirmată, într-o vreme când un traducător al lui Shakespeare își închipuia că din *Othello* e necesar să tragem învățăminte morale cu privire la comportarea femeii față de bărbat și atâta tot, într-o vreme când încă se mai credea (*vreme* ce va reveni la momentul „realismului socialist) că poetul sau personajul unei opere literare ori dramatice trebuie să adreseze direct publicului fraze moralizatoare spre a-l îndoctrina în felurite chipuri. Asemenea scrieri — arată cu perfectă dreptate Maiorescu — sunt imorale în sensul adevăratei arte, fiindcă nu au puterea emoțională a ficțiunii. Odată ficțiunea artistică realizată — ceea ce în cazul lui Caragiale era mai presus de orice discuție — chiar „trivialitatea" vorbirii unor personaje dispare. Astfel încât, observă cu ascuțime criticul, o împărătească cu expresii manierate „poate să fie trivială, pe când soția cherestegiului Dumitrache nu este", iar un limbaj academic pus „în gura lui Nae Ipingescu ar nimici toată lucrarea".

În ceea ce privește izgonirea patriotismului și a politicului din artă (operată, cum se știe, în studiul din 1867), Maiorescu revine, în lumina aceluiași principiu enunțat mai sus. Patriotismul „ca patriotism ad-hoc" și activitățile cetățenești ca atare nu au ce căuta în artă, pentru că ar distruge ficțiunea prin coborârea spiritului în practica diurnă, prozaică prin definiție. Numai așa putem înțelege perfecta consecvență a criticului care admira constant pe Alecsandri și avea să aprobe cu toată căldura poeziile lui Octavian Goga, pentru că „patriotismul este în inimile sincere... un simțământ adevărat și adânc și, întrucât este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie". Când liberalul Gh. Panu părăsea furios Junimea, după citirea *Scrisorii III*, Maiorescu trebuie să-l fi privit cu un îngăduitor, superior zâmbet față de neînțelegerea artei adevărate.

În critica propriu-zisă, Maiorescu este surprinzător de laconic, mărginit la observații generale, îndeajuns de superficiale, la prima vedere măcar, sau, dimpotrivă, coborât la amănunte privind limba. Despre *Pastelurile* lui Alecsandri, primite cu entuziasm în *Direcția nouă în poezia și proza română* (1872), din care citează două, declarând că le-ar putea cita pe toate, nu spune decât că sunt... „lirice" și... „descrieri" însuflețite de simțire „curată", compuse fiind într-o limbă

„frumoasă", în fine „podoabă a literaturii române". Din Eminescu — pe care îl așază îndată după Alecsandri — găsește, cu drept cuvânt, că *Mortua est* este cea mai frumoasă poezie din cele (abia 3 cunoscute de critic) scrise până la acea dată, însă laudă mai cu seamă „un progres simțit în precizia limbajului și în ușurința versificării". *Epigonii* — ocolită întrucâtva, și se înțelege de ce — este privită cu destulă răceală, criticul observând cu acest prilej că poetul este „deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile măsurii". I se află „multe rime rele" și, în genere, „neglijența formei". Ceilalți junimiști, Samson Bodnărescu, Matilda Cugler Poni, Teodor Șerbănescu, D. Petrino nu sunt, aici, cum ne-am aștepta, puși pe trepte sensibil inferioare lui Eminescu. (Plin de tact, avea oare însuși Maiorescu grija de a menaja suspiciuni?) Alta va fi însă atitudinea șefului Junimii peste 17 ani, în studiul *Eminescu și poeziile lui*. Interpretarea geniului prin prisma schopenhaueriană este invederată, și totuși personalitatea poetului — cunoscută adânc și foarte de aproape de către critic și de către om — iese în evidență cu puterea documentului: „Seninătatea abstractă, iată nota lui caracteristică în melancolie, ca și în veselie. Și, lucru interesant de menționat, chiar forma nebuniei lui era o veselie exultantă". Trecând la analiză, dacă o putem numi așa, Maiorescu nu dezbate problematica operei totuși. Laudă și de astă dată limba „dulce și străvezie („ca un fagure de miere": inducție dinspre poet spre critic?, n.n.) dar nu răzlețită în lipsă de contururi ci prinsă în celula regulată a fagurelui" (imaginea apicolă persistă, n.n.), laudă din nou rimele și citează bogat din cele mai frumoase versuri eminesciene. Câte o observație surprinde însă de astă dată prin profunzime — la începutul adevăratei cariere a operei lui Eminescu — surprinde chiar mai mult decât atunci când îl așeza numai „cu greu după Alecsandri". De exemplu:

„Deprins astfel cu cercetarea adevărului, sincer mai întâi de toate, poeziile lui sunt subiectiv adevărate, nu numai atunci când exprimă o intuiție a naturei sub formă descriptivă, o simțire de amor veselă, alteori melancolică, ci și atunci când trec peste marginile lirismului individual și îmbrățișează și reprezintă un simțământ național și umanitar."

Ori, în sfârșit, profeția, mai bine spus clarviziunea traiectoriei operei lui Eminescu în viitorime, în celebrul pasaj printre rândurile căruia se poate descifra conștiința profundă a comentatorului care prevedea legarea propriului său scris de soarta poetului în posteritate:

„Pe cât se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe în secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbii naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire de azi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării românești".

În sfârșit, cât adevăr absolut și ce extraordinar răspuns dat sociologismului vulgar din epoca oportunismului proletcultist — scris cu aproape un secol mai înainte, de parcă cel care îl formula prevedea pericolul — tuturor interpreților de prin anii 50-60, care vedeau, exagerând pe însuși Gherea, opera lui Eminescu drept un rezultat al sărăciei materiale a omului:

Scanned with OKEN Scanner

„Ar fi crescut Eminescu în România sau în Franța, și nu în Austria și Germania; ar fi moștenit sau ar fi agonisit el mai multă sau mai puțină avere; ar fi fost așezat în hierarhia statului la o poziție mai înaltă; ar fi întâlnit în viața lui sentimentală orce alte figuri omenești — Eminescu rămânea același, soarta lui nu s-ar fi schimbat [...] lumea în care trăia el după firea lui și fără nici o silă era aproape exclusiv lumea ideilor generale ce și le însușise și le avea pururea la îndemână. În aceeași proporție tot ce era caz individual, întâmplare externă, convenție socială, avere sau neavere, rang sau nivelare obștească și chiar soarta externă a persoanei sale ca persoană îi erau indiferente. A vorbi de mizeria materială a lui Eminescu însemnează a întrebuința o expresie nepotrivită cu individualitatea lui și pe care el cel dintâi ar fi respins-o. Cât i-a trebuit lui Eminescu să trăiască în accepțiunea materială a cuvântului a avut el întotdeauna..."

Care să fie cauza absenței unei critici aplicate la Maiorescu? Unii invocă lipsa de răgaz a omului politic, a parlamentarului, a profesorului, a ministrului, a omului monden care a fost mentorul Junimii, risipit în atâtea direcții. Lucrul pare posibil. Dar la mijloc vine și faptul că Maiorescu era un spirit clasic, prin formație (nu și prin temperamentul nativ, jurnalul descoperind uneori un sentimental abia reținut printr-o riguroasă reflexivitate), și — am zice — un hedonist în artă. O operă literară, dacă e izbutită și place, trebuie lăsată să vorbească prin ea însăși, fără prea multe explicații (iată un avertisment pentru criticii — mai ales prefațatorii, autorii de studii introductive lungi, cu șiruri dese și măruntă literă — de azi), în afară de încadrarea ei într-o formulă mai generală, într-o serie oarecare, și de efectuarea câtorva observații pertinente cu privire la formă. La un moment dat, când „direcția nouă" i se pare suficient consolidată, Maiorescu înclină chiar să creadă că se poate progresa și fără critică: „Din momentul în care *se face* mai bine — zice el — acest fapt însuși este sprijinul cel mai puternic al direcției adevărate". Odată produse efectele negării energice a răului, plivirea ogorului de buruieni, binele se afirmă prin propriile-i forțe.

În critica de negare, mai ales, Maiorescu este deosebit de activ, de minuțios și darul lui de pamfletar se desfășoară din plin pe acest teren. Tot ce a scris în această direcție, fie în probleme politice sau juridice (de exemplu în *Contra școalei Bărnuțiu,* 1868), în cele lingvistice și, în fine, în cele literare, poartă o marcă stilistică personală deosebit de accentuată. Comparat cu înaintașii de la 1848, cu contemporani ca Macedonski sau Hasdeu, la urmă și cu criticii din zilele noastre, mai întâi și întâi se cade să observăm că chiar în aprecierea pozitivă a operelor discutate de el autorul ne apare destul de ponderat, deși calcă pe un teren foarte sigur. Aprobați, nu însă fără unele mici rezerve la început, Alecsandri sau Eminescu sunt apoi completați cu liniște clasică, cu un discret olimpianism în ținuta condeiului. Chiar fraza superlativă a celui de al doilea, cum s-a văzut, e formulată cu multă cumpăneală. Miră astăzi, la un om cu atâta bun gust și cultură, cu atâta siguranță în judecăți, acea ușoară, dar foarte vizibilă totuși reținere din finalul studiului aplicat comediilor lui Caragiale:

„Comediile d-lui Caragiale, după părerea noastră, sunt plante adevărate, fie tufiș, fie fire de iarbă, și dacă au viața lor organică, vor avea puterea de a trăi".

Scanned with OKEN Scanner

Rezerva se adresa cu precădere piesei *D-ale carnavalului*, ca mai neizbutită între celelalte comedii. Posteritatea a dovedit că geniul lui Caragiale este egal cu sine însuși peste tot. În zilele noastre, spectacolul (scenic, nu filmic) montat de Lucian Pintilie a arătat-o cu prisosință.

Și totuși fundamentele interpretării operei lui Caragiale sunt puse încă de pe acum. Gherea — în afară de punctul de vedere care îi este propriu, nici acela nu prea fericit exprimat — nu va avea prea multe de adăugat, iar urmașii, M. Dragomirescu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Ș. Cioculescu ș.a. vor clădi pe aceste temelii. În afară de măsura și decența pe care i-o impunea spiritul clasicismului, la mijloc poate fi și o chestiune de rafinament a omului de lume. Criticul avea o sfântă oroare de lauda deșănțată, de tămâiere, cum se zice azi, fie aceasta și îndreptățită. Într-unul din aforisme nota cu ascuțime: „Păstrează-ți emoțiunile pentru lucrurile ce merită". În *Observări polemice* (1869) se arăta scârbit de moravurile confraților: „Unii caută a întrece pe ceilalți în atribute lingușitoare, și în literatura română nu se afla decât poeți și prozaiști admirabili — în genere capete de geniu. Și fiindcă toți se ilustrează cu atâta mărinimie unii pe alții, publicul cu bun simț a sfârșit prin a nu crede pe nici unul și a se îndepărta cu acelaș dezgust de la o asemenea «societate lăudăcioasă» cum o numește d. I. Negruzzi în «poeticale»".

Lauda lui Ion Prale în *Lepturariul* lui Pumnul i se pare numai înveselitoare, dar a apropia pe Mureșan de Horațiu, pe Baronzi de Dante și pe Vasile Fabian Bob de Ovidiu e aproape o necuviință demnă de sancțiune. Polemistul se află în largul lui. Când în *Românul* din 3 martie 1866, D. Brătianu — probabil de bunăcredință fiind omul — propunea pe români drept „învățătorii lumii civilizate" („Europa, uimită de înțelepciunea patriotismului vostru a suspens cursul lucrărilor sale și așteaptă tot de la voi singuri, astăzi poporul Mesia al întregii omeniri gemânde de durere și palpitânde de moarte...", este foarte probabil ca frazele puse în gura lui Farfuridi de către Caragiale să-și aibă originea chiar în acest text: „Dacă Europa... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc soțietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... și... idei subversive... și mă-nțelegi, mai în sfârșit, pentru care în ocaziuni solemne a dat probe de tact... vreau să zic într-o privință, poporul, națiunea, România... țara în sfârșit... cu bun simț, pentru ca Europa cu un moment mai nainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă..."); când în Adunarea Națională din 24 iulie 1896 se afirma că revoluția lui Horia și Cloșca a premers marea Revoluție Franceză, deoarece, „la sunetul eraldului, anunțând unirea Moldovei și a Munteniei, se deșteptă Garibaldi și Bismark"; când se mai spunea că „constituțiunea română" servește de model întregii Europe și că „după noi însăși Francia va face câțiva pași înainte în sensul democrației" (iată deci că și contemporanii Junimii își aveau protocroniștii lor), Maiorescu mimează gestul izbucnirii în râs. Culmea este însă că, sfârșind de citit ditirambii sforăitori de mai sus, ochii îi cad pe următoarea propoziție gravă: „Să nu zâmbească nimeni citindu-le". Atunci criticul intră într-o teribilă uimire. La așa

ceva nu se aşteptase. Se reculege o clipă, joacă un fel de comedie a implorării libertăţii individuale celei sacre. Cu indicibile gesturi de om pus într-o mare încurcătură, invocă adevărurile cele mai elementare ale naturii, aşezate în pagină cu savantă maliţie, învăţată din experienţa la bară a avocatului:

„Asta trece peste orice glumă, onorabilă Adunare Naţională! Surâsul cel puţin să ne fie iertat! Căci una din însuşirile cele mai fericite ale neamului omenesc şi care formează un mijloc de apărare în contra multelor greutăţi ale vieţii sociale şi literare sunt tocmai acele mişcări jumătate trupeşti, jumătate sufleteşti, care încep cu simplul surâs şi se termină cu izbucnirea de veselie, ce din recunoştinţă pentru vioiciunea spiritului antic ne-am dedat a o numi râs homeric."

Călinescu este acela care a caracterizat cel mai bine pe polemist. Maiorescu trăgea profit din împrejurarea că adversarii săi îi erau net inferiori ca talent şi cultură. El admonestează şi lămureşte, ironic, „pe înţelesul tuturor", mimând tot timpul „sentimentul mizeriei intelectuale a interlocutorului". Altminteri însă polemica se aşază cuminte — cel puţin aparent — în termenii cei mai academici cu putinţă, ferită cât se poate de atacuri la persoană. Când acestea apar, la adversar, Maiorescu se retrage demn în lumea ideilor, având aerul că refuză discuţia de speţă joasă. Maliţia rămâne totuşi întreagă, cu tot academismul acesta. Literatura română nu cunoaşte un polemist mai virulent decât Maiorescu, cu păstrarea, totodată, a eleganţei în expunere.

Beţia de cuvinte în „Revista contimporană" (1873) începe excesiv de minuţios şi tacticos-academic, ca un studiu „de patologie", prin invocarea ironic-pedantă a somităţilor ştiinţifice de rigoare (Darwin, Cabanis etc.) care s-au ocupat de aplecarea fiinţei umane, sau chiar a animalelor, în a-şi confecţiona paradisuri artificiale prin inhalarea de droguri. Apoi, cu mirare fals-naivă, ajunge să constate că respectivul viciu poate fi constatat şi la mânuitorii condeiului de la *Revista contimporană* care — culme a perversiunii! — se îmbată chiar şi cu cuvinte. Odată făcută această introducere, urmează atacul iute, prin alegerea precisă a celor mai potrivite exemple, „spre ilustrarea tratatului de faţă asupra beţiei de cuvinte în toate fazele ei". G. Sion, de exemplu, laudă deşănţat pe Conachi tocmai pentru *Oda lui Moruzzi*, poezia în chestiune, ocazională nevinovată, vorbind doar despre nişte banale cişmele din Iaşi. Acelaşi descoperă... hexametri la Dosoftei şi ne vorbeşte de vremea când era *„un june adolescinte"* şi când „Ţara se afla în *convulsiunile* cele mai *înflăcărate*". Într-o nuvelă istorică, ca vai de ea, intitulată *Marele vistier Cândescu*, Pantazi Ghica (un adversar politic al pamfletarului, fie în treacăt spus) vorbeşte de „condiţiuni funebre pentru ţară" şi descria o scenă în care „toată lumea, tăcută şi cuprinsă de întristare, păstra un silenţiu lugubru". V.A. Urechia cita lucrări istorice din pura plăcere vicioasă a înşirării numelor proprii, precum Ammianus Marcellinus, pe timpul lui Atila şi punea pe Voltaire să scrie istorie în secolul al XVII-lea, nebăgând de seamă că filosoful francez avea numai 6 ani când se sfârşea acest secol şi că, deci, „în această vârstă el abia ar fi putut scrie un tractat ca acela al d-lui Urechia". Cu imperceptibilă răutate este descoperit între

Scanned with OKEN Scanner

colaboratorii *Revistei contimporane* un june scriitor din Ploiești, un oarecare George Marian, care, descriind un *Ciaiu la doamna Cutare*, punea pe amfitrioană să deschidă o partitură din Mozart și să „joace" uvertura la *Freischütz*. „Ai să vezi — comentează pamfletarul — că în numărul viitor al *Revistei* are să deschidă caietul lui Weber și să ne joace uvertura la *Don Juan*" Maiorescu pariază pe ignoranța partenerilor în pamflet, ca și pe reaua stăpânire a limbii (româna fiind deosebit de... periculoasă cât privește alăturările pleonastice, cum se vede în exemple scoase din G. Sion sau Pantazi Ghica, și greu de stăpânit pentru franțuziți, ca Marian, cărora le cad din condei decalcuri mizerabile precum acel *joacă*). Când preopinenții fac imprudența de a răspunde, nebănuind că atacatul le întindea o cursă, deoarece nu aruncase în luptă decât o parte numai din arsenalul de care dispunea, Maiorescu vine în *Răstimpuri* cu noi elemente, puse în pagină cu strategie avocățească: Da, este de acord că producțiile lui Marian, scriitor neînsemnat la urma urmei, sunt niște *blagues*, adică pe românește *fleacuri, mofturi* etc. Dar, insistă el sâcâitor, cum rămâne cu Ammianus Marcellinus pe timpul lui Atila și cu copilul de 6 ani Voltaire care scria cogeamite tratat istoric, chestii ieșite din condeiele patronilor revistei? Într-un loc i se notifică strecurarea unei greșeli de tipar, pentru care s-a comandat cuvenita errata. Foarte bine, zice criticul, însă se cuvine să fim drepți cu toată lumea și să nu uităm pe umilul George Marian, în textul căruia, prin sărirea unui rând, *Weber* a devenit *Mozart*. În acest caz chiar și G. Sion s-ar putea bucura de o errata, rectificându-se pasajul cu hexametrii lui Dosoftei așa: „trocheee care sunt... hexametre. Eventual se poate face ca și V.A. Urechia să se bucure de binefacerile erratei, adăugându-se după numele lui Ammianus Marcellinus un șir care să sune așa: «care din nenorocire nu scrie nimic despre Atila, dar cu atât mai mult scrie... Priscus»" etc.

În general, în polemici, Maiorescu are mai întâi în vedere punctul slab al adversarului, însă când atacă primul se arată plin de concesii, de menajamente. Lovitura de grație vine în replică, bizuită cele mai adesea pe argumentele luate de la preopinentul nu îndestul de clarvăzător la capcanele care i se întind. În regulă generală, criticul caută mai întâi a delimita terenul discuției și fixarea precisă a termenilor. Când Gherea descoperea contrazicerea în legătură cu impersonalitatea artistului, Maiorescu invită a se discuta, clar de tot, numai accepția strict filosofică a noțiunilor. Asemenea teorii, întâmpină Gherea, trebuie lăsate nemților, „cărora le plac frazele nebuloase"? Fie! Dar ficțiunea artistică prin care suntem înălțați în lumea impersonală, a seninătății abstracte, așa numitele *caractere tipice*, nu e decât lumea „ideilor platonice", dat fiind că Schopenhauer se întemeiază tocmai pe estetica lui Platon. Este Platon nebulos și confuz? „Se poate și se vede — conchide criticul — dar a cui e vina?" Cât privește contrazicerea descoperită în propoziția: „egoismul e rădăcina oricărui rău", întâmpinată cu observația că există cazuri când egoismul aduce binele, Maiorescu coboară discuția la nivelul elementar, școlar și, cu imperceptibilă ironie, răutate politicoasă în fond, trimite la manualul

său: „Vezi Maiorescu, *Logica*, pag. 47", unde paradigmele obișnuite arată foarte clar că dacă zic „toți leii sunt animale, aceasta nu înseamnă că toate animalele sunt lei" etc.

Este foarte adevărat că lui Titu Maiorescu îi plăcea mult succesul de public, atât ca orator cât și ca scriitor, însă mai puțin s-a luat în seamă coarda mai gravă a criticului. Ea se impune posterității prin unele articole ce se țin minte, de pildă *Poeți și critici*, unde cu bune argumente se denunță ca deplasată (semidocții o făceau de pe atunci!) compararea lui Eminescu cu Alecsandri, în detrimentul celui din urmă, luându-se o măsură de valoare în absolut, lucru imposibil, aici neavând ce căuta... *cantitatea*. Se vede mai ales în întâmpinarea lui Duiliu Zamfirescu, care în discursul său de recepție la Academia Română, denigra poezia populară și literatura cu subiecte din viața poporului, cu oarecari ifose aristocratizante, în articolul *În chestia poeziei populare* (1909), articol cu care opera sa critică se încheie parcă simbolic. Căci orice s-ar zice, acest mare aristocrat al spiritului care a fost Maiorescu, cu o eleganță, pondere echilibrată și subtilitate neîntrecute până acum de nimeni în stil, echivalând de pe terenul criticii pe Eminescu, era încredințat pe deplin, ca și marele poet — ca și marii germani, care le erau amândurora exemple de nedesmințit — că izvorul de regenerare a culturii românești, acum pe punctul de a sta cu cinste alături de valorile universale, se află în popor, în țărănime altcum spus. Iată un pasaj care putea fi semnat de Eminescu însuși:

„Singura clasă reală la noi este țăranul român și realitatea lui este suferința, sub care suspină fantasmagoriile claselor superioare. Căci din sudoarea lui plină se scot mijloacele materiale pentru susținerea edificiului fictiv ce-l numim cultura română, și cu obolul cel din urmă îl silim să plătească pictorii și muzicanții noștri, academicii și atenianii din București, premiile literare și științifice de pretutindene, și din recunoștință cel puțin nu-i producem nici o singură lucrare care să-i înalțe inima și să-l facă să uite... mizeria de toate zilele."

Nepotul țăranului Trifu din Bucerdea Grânoasă de lângă Blaj nu a uitat nimic.

SCRIITORI DE LA „JUNIMEA“

Poeții

Răsfoind colecția *Convorbirilor literare* din epoca de vârf a Junimii, constatăm o mare abundență de versuri. Tipografic-vizual, Eminescu este aproape de negăsit între atâția. Abia după zeci și sute de pagini, parcurgând atent galbenele și colbăitele file ale elegantei de odinioară reviste, ochiul se oprește asupra câte unui titlu din capodoperele eminesciene, care stau acolo cuminți, la rând cu celelalte, neștiute acum decât de arhiviști. Este uimitor cum s-a produs selecția. Un antologist de geniu nu ar fi făcut ceea ce a făcut scurgerea unei jumătăți de veac.

În afară de Alecsandri, pe care nimeni nu l-ar putea asimila curentului decât forțând mult lucrurile, Junimea a dat un singur poet mare — atât cât a contribuit la formarea lui, pentru că, altfel judecând, cadrele ei sunt prea strâmte pentru a-l fi născut —, pe cel mai mare poet al românilor. Ceilalți sunt mici de tot, atât de mici, încât ironia istoriei i-a așezat pe trepte valorice aproape constant inferioare, și încă mult, celor pe care Maiorescu, în numele „Direcției noi“, îi respingea cu atâta violență: unui Heliade, unui Bolliac, chiar unor Andrei Mureșanu și G. Sion, în anumite privințe, ca să nu mai vorbim de Iancu Văcărescu și înaintașii săi, ori de Gr. Alexandrescu și Bolintineanu, aceștia doi din urmă aprobați numai pe jumătate de marele critic.

Tipici pentru poezia măruntă junimistă sunt heinizanții TEODOR ȘERBĂNESCU (1839-1901), NECULAI SKELITTI (1838-1872), M. CORNEA (1844-1901), AL. GREGORIDE-BONACHI (1841-1897), MATILDA CUGLER (1853-1931) și mussetienii, unul mai senin, NICOLAE VOLENTI (1847-1910), celălalt mai tenebros, DIMITRIE PETRINO (1844-1879), clasicizanții ANTON NAUM (1829-1917) și D.C. OLLĂNESCU-ASCANIO (1849-1908), în fine eminescienii, emuli sau epigoni, SAMSON BODNĂRESCU (1844-1902) și VERONICA MICLE (1850-1889)[1].

---

[1] BIBL. Theodor Șerbănescu, *Poezii*, 1902; N. Skeliti, *Poesii*, 1888; N.D. Cornea, *Poesii*, 1868; N. Volenti, *Poesii*, 1894; Matilda Cugler, *Poesii*, 1871; D. Petrino, *Flori pe un mormânt*, 1869; *Lumine și umbre*, 1870; *Raul*, 1875; *Legenda frumuseții*, 1879; Anton Naum, *Povestea vulpii*, 1902;

Par cu totul justificate astăzi ironiile lui Hasdeu, farsele lui la adresa Junimii — lucrul devine cu atât mai clar dacă ținem seama de concepția despre poezie a creatorului dramei *Răzvan și Vidra* — când descoperim pe colonelul Th. Șerbănescu versificând așa:

Unde ești?... Unde ești?
În zădar în larga lume
Caut să te mai găsesc,
Tu l-al cărui dulce nume,
Și azi încă-ngălbinesc!

Th. Șerbănescu

Maiorescu găsea că poeziile lui Șerbănescu „produc plăcere auzului" și au farmecul limbii, apropiindu-l de Heine și Musset. De fapt, o romanță ca *Unde ești?*, devenită populară în epocă numai datorită muzicii, îl apropie pe poetul convorbirist mai mult de maniera Conachi. Superficiale, convenționale, mici drăgălășenii leșinate sunt și strofele din *Lacrima* pe care Maiorescu o cita în întregime, admirativ desigur. De pildă, următorul catren:

Lacrima-i o poezie ce se scrie în tăcere
La tulpina unui dor:
Bătrân — lacrima-i durere,
June — lacrima-i amor.

Poetul pare a fi preocupat de „găselnițe", cu totul nesincer, iar când încearcă să-și depășească condiția, devine de-a dreptul ridicol:

În durerea mea păgână
De-aș putea o clipă, eu
Aș lua pământu-n mână
Ș-aș zvârli în Dumnezeu!

Celălalt poet, ofițer și el, N. Skelitti, este încă mai prejos, în măruntul său sentimentalism de romanță desuetă, când scrie:

Am surprins eu într-o noapte
O steluță ș-un steloi,
După multe dulce șoapte,
Sărutându-se-amândoi.

D.C. Ollănescu-Ascanio, *Poesii*, 1901; *Traduceri din Horațiu, Ad. Pisones, Ode, Epode, Carmen Secularae*, 1891; Samson Bodnărescu, *Scrieri;* Veronica Micle, *Poesii*, ediții din 1887, 1909; *Poesii*, ediție de Augustin Z.N. Pop, E.P.L., 1969.

Scanned with OKEN Scanner

Par cu totul justificate astăzi ironiile lui Hasdeu, farsele lui la adresa Junimii — lucrul devine cu atât mai clar dacă ținem seama de concepția despre poezie a creatorului dramei *Răzvan și Vidra* — când descoperim pe colonelul Th. Șerbănescu versificând așa:

Unde ești?... Unde ești?
În zădar în larga lume
Caut să te mai găsesc,
Tu l-al cărui dulce nume,
Și azi încă-ngălbinesc!

Th. Șerbănescu

Maiorescu găsea că poeziile lui Șerbănescu „produc plăcere auzului" și au farmecul limbii, apropiindu-l de Heine și Musset. De fapt, o romanță ca *Unde ești?*, devenită populară în epocă numai datorită muzicii, îl apropie pe poetul convorbirist mai mult de maniera Conachi. Superficiale, convenționale, mici drăgălășenii leșinate sunt și strofele din *Lacrima* pe care Maiorescu o cita în întregime, admirativ desigur. De pildă, următorul catren:

Lacrima-i o poezie ce se scrie în tăcere
La tulpina unui dor:
Bătrân — lacrima-i durere,
June — lacrima-i amor.

Poetul pare a fi preocupat de „găselnițe", cu totul nesincer, iar când încearcă să-și depășească condiția, devine de-a dreptul ridicol:

În durerea mea păgână
De-aș putea o clipă, eu
Aș lua pământu-n mână
Ș-aș zvârli în Dumnezeu!

Celălalt poet, ofițer și el, N. Skelitti, este încă mai prejos, în măruntul său sentimentalism de romanță desuetă, când scrie:

Am surprins eu într-o noapte
O steluță ș-un steloi,
După multe dulce șoapte,
Sărutându-se-amândoi.

D.C. Ollănescu-Ascanio, *Poesii*, 1901; *Traduceri din Horațiu, Ad. Pisones, Ode, Epode, Carmen Secularae*, 1891; Samson Bodnărescu, *Scrieri;* Veronica Micle, *Poesii*, ediții din 1887, 1909; *Poesii*, ediție de Augustin Z.N. Pop, E.P.L., 1969.

Matilda Cugler

La Matilda Cugler, Maiorescu laudă de asemenea „eleganța limbajului" și „sinceritatea simțirii", înrâurirea „predominatoare" a lui Heine și Lenau. Scurta prezentare făcută de critic are mai mult aerul de cronică mondenă, lucru ce se străvede în stil: „Este dar o parte mai fericită a aceleiași datorii să...", „Ne cerem voie a reaminti cetitorilor..." etc. În realitate, poezia Matildei Cugler este și ea superficială, versuri bune "pentru albumuri de pensioane" — cum zice G. Călinescu —, deși o oarecare spontaneitate de simțire, specific feminină, nu se poate nega de astă dată:

Ai plâns și tu odată?
Eu, zău, nu pot să cred!
Ah! lacrimi lasă urme,
Ce ani întregi se văd.

Mai interesant pare acum Dimitrie Petrino, care, în *Flori pe un mormânt* (1869), în *Lumini și umbre* (1870) și în poemul romantic *Raul* (asemănător cu *Rolla* al lui Musset), face figură de poet blestemat, anunțând vecinătatea lui Macedonski. Acest dușman neîmpăcat al lui Eminescu — care intrigase scoaterea poetului din postul de bibliotecar de la Universitatea din Iași spre a-l ocupa el — era un baron bucovinean scăpătat, o natură dezabuzată, excentrică și orgolioasă. Scria versuri negre ca acestea:

În mormânt, ah, mult e rece,
Mult e trist și-ngrozitor!
Dar din viața care trece,
Acolo trebui să plece
Orișicare muritor!
Pe gurița ce o dată
De iubire înfocată
Mii de sărutări primea,
Suge-un vierme hrana sa!
Deci mi-e groază când gândesc
Când în sânul pământesc
Inimile putrezesc.

Lui Maiorescu, care ignora — cu sau fără bună-știință — pe Baudelaire, aceste versuri i se părură nepublicabile, fiind — zice el — pline de „o fantezie bolnăvicioasă". Urmează apoi un pasaj edificator pentru gândirea estetică a mentorului Junimii:

„Arta e senină, trebuie să rămână senină chiar când exprimă desperarea; și o desperare ce nu se poate dezlipi de cugetări așa de întunecate e semnul unei mari nefericiri private, dar nu ocazia unei concepții poetice. Să nu uităm antichitatea binecuvântată! Moartea, care, după simțul corupt al

simbolizării creștine, se înfățișează de moderni sub forma unui schelet hidos, era în fantazia greacă și romană un geniu frumos, cu facla întoarsă."

(Fost-ar fi fost atent Eminescu la aceste șiruri, compunând exact în acești ani *Împărat și proletar* și punând pe ateul agitator comunard, visător de epoca de aur a omenirii, să înfățișeze moartea ca pe „un înger cu părul blond și des"?)

Samson Bodnărescu, bucovinean ca și Petrino, însă cu studii și diplome complete, profesor și director, respectat, al institutului Bașotă de la Pomârla, lângă Dorohoi, este prieten cu Eminescu, pe care îl găzduiește o vreme într-una din chiliile de la Trei Ierarhi, unde locuia, boem, împreună cu Miron Pompiliu. Deși mai în vârstă cu șase ani, devine un epigon — primul — al marelui poet. Lacul, luntrea, retragerea în natură a îndrăgostiților apar în mod iremediabil și la dânsul, în versuri mediocre însă:

Haide, dragă, sui în luntre,
Să tot mergem, mergem duși,
Să scăpăm măcar o clipă
De-a pământului cătuși.

.....

Legănați încet pe valuri,
Să dăm grijile uitării,
Să dăm sufletele noastre
Dragostei și depărtării.

Ascultând preaplecat pe Maiorescu, care îl proteja de departe, cocheta cu clasicismul, scria *Epigrame* și tragedii: *Rienzi*, după romanul lui Bulwer Lytton, și *Alexandru Lăpușneanu*, după Negruzzi, greoaie, cu totul sub povara modelelor shakespeariene, către care își arunca ochii. În *Epigrame* încerca și el metrul antic, aplicând hexametrii la o materie cu totul nepotrivită: ea, „mult iscusita", zâmbește enigmatic la geamul aburit, scriind cu degetul pe sticlă, în timp ce el, din stradă, nu știe cum să interpreteze inscripția efemeră. Dacă nu i-am cunoaște intențiile și temperamentul lui Samson — mai curând sumbru și grav, pesimist, după moda epocii —, versurile ar fi deosebit de grațioase, solemn superficiale, în chipul cum pune veșnicul eros sub aripa măreață a antichității:

Samson Bodnărescu

Mult iscusita spre geamul ferestrei încet înclipat-a
Vesela față zâmbind, drag îmi era să privesc.
Înțelepțește apoi a suflat gingaș pe sticlă,
Ceața din sufletul ei mândru, deprins cu senin.
Și a-nceput să se joace, ștergând-o cu degetul ager,
Semne de farmec făcând numai pe ici-pe colea;
Drepte erau pentru dânsa, întoarse pe dos pentru mine:
Poate ea scrie „te iubesc", eu am citit: „te-amăgesc".

Curios, lampa din fereastră, simbol al dragostei în poezia de suburbie din lirica gitană a lui Miron Radu Paraschivescu, apărea mai întâi aici, puțintel cam comic, în hexametrii lui Samson Bodnărescu:

Draga-mi e tristă, albastra-i privire în lacrimi se stinge;
Fug în grădină: viola stropită cu rouă-i frumoasă.
Este fânarul lumina din zare, ori lampa iubitei?
Ea mă așteaptă, prin ochii ferestrei privește lumina-i,
Calea-mi de-a lungul și ploaia s-o stingă se-ncearcă.
Însă zadarnic: Curând voi ajunge. Amor o va stinge.*

---

* Avansăm ipoteza, poate cam hazardată, că acești metri antici puteau reține atenția lui G. Călinescu, care nu-i comentează. Scrie însă și el o erotică, intitulată *Nu*, imitând parodic-histrionic, dar și frumos!, pe Samson Bodnărescu:

„Mă iubești?", pe Til întrebai, strângând-o în brațe.
Părul pe-obraz revărsându-mi, râzând zise: nu.

„Cugetă bine ce spui, am strigat cu fața spre lună.
Zeii stau martori în stele cu ochii la noi"

Til mă scrută cu privirea albastră ca marea,
Candid și galeș zâmbind, din nou zise: nu.

„Vrei tu să fiu Agamemnon, Alexandru sau alt erou mitic?
Troia vrei, Theba? Mă vrei cu spada sclipind?"

Noaptea era măreață, se-auzea al planetelor cântec,
Til, mângâindu-mi coama, zise iar: nu.

Degetele-ncet eu prin aer le resfirai ca pe liră,
Vaiete triste de fiare răsunau prin păduri.

„Știi cât a plâns Orfeu, pierzând pe Euridiké,
Jalea mea este mai neagră „nu" de-mi răspunzi"

Til mă cuprinse de gât, pe umărul meu lăsă capul.
Buzele abia mișcând, ca un ecou șopti: nu.

Epigon eminescian este desigur Veronica Micle, muza inspiratoare a marelui poet, neagreată de Maiorescu, deoarece depusese mărturie potrivnică la procesul ce i se intentase la Iași. Oricum, versurile scrise de ea sunt mult inferioare celor ale Matildei Cugler, în același stil de album:

Pe-al meu gând să fiu în stare,
Eu cu lanțuri l-aș lega
Și de voie, de nevoie,
Poate s-ar astâmpăra.
(Pe-al meu gând)

Tot ceea ce interesează aici este documentul eminescian, gol de orice adiere poetică, degradat:

„Fugi", îți zic, căci a mea minte
Prevestește numai rău;
„Nu te du", șoptește-n taină
Sufletul și dorul meu.
(Fugi...)

Din valurile vremii apari să dai lumină,
Cugetător budist născut în altă lume,
Credința lor e moartă, nimeni nu se închină...
(Lui)

Tu luceafăr mi-ai fost mie,
Ce în zori de ziuă luce,
Și-ai apus, — acum la soare
Eu privesc cu mult mai dulce.*
(Drag mi-ai fost)

Între ceilalți poeți junimiști, complet neinteresanți astăzi, caracteristici pentru anume laturi ale orientării curentului, ar mai fi magistratul și proprietarul de moșii Nicolae Volenti, care epigoniza încă în umbra lui Alecsandri, și Anton Naum, profesor de limba și literatura franceză la Academia Mihăileană, cu studii la Paris, traducător activ din La Fontaine, Boileau, André Chénier, Lamartine și Mistral dar și autorul unei lungi epopei animaliere eroi-comice, unde se relua în românește *Povestea vulpii* (1902), după *Reinicke Fucks* de Goethe și după francezul *Roman de Renart*. Academizant, rece este D. Ollănescu-Ascanio, membru al Academiei și multă vreme ministru plenipotențiar la Atena. Cânta, alături de

* Cu titlu de documente de istorie literară, consemnăm aici câteva apariții relativ recente referitoare la Veronica Micle: *Poezii*, ediție îngr. de Aug. Z.N. Pop, E.P.L., 1964; *Corespondență*, ediție și note de același, Ed. Dacia, 1979; *Poezii și corespondență*, ediție de Lucian Chișu, Ed. Porto-Franco, 1991; *Dragoste și poezie: ale lui pentru mine, ale mele pentru dânsul, 1881, Veronica Micle; viața poetului tălmăcită după scrisori și documente inedite, de Octav Minar*, ediție îngrijită și postfață de Ecaterina Țarălungă, Ed. Forum, 1992; *Corespondență Mihai Eminescu — Veronica Micle*, ediție îngr. și studiu de Tudor Nedelcea, Ed. Scrisul Românesc, 1992.

Coala 3, cd. 40311

Scanned with OKEN Scanner

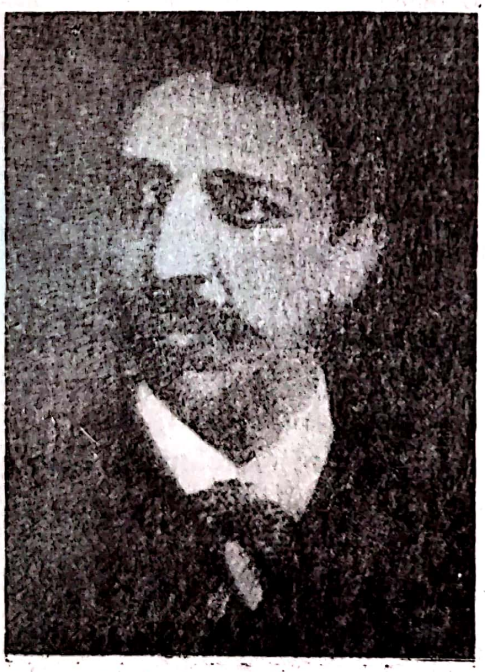
Alecsandri, pe care îl admira, războiul din 1877, *Fântâna Blanduziei* și *Ginta latină* și traducea în românește pe Horațiu.

Prozatori

Exceptând pe Creangă și pe Slavici, ceilalți prozatori de la Junimea au rămas și ei obscuri, între scriitorii de a doua și chiar a treia mână.

IACOB NEGRUZZI[1] (1843-1932), fiul ilustrului creator al lui *Alexandru Lăpușneanul* și secretarul perpetuu al *Convorbirilor literare,* sarcină de care se achită cu multă conștiinciozitate, om politic foarte activ, avocat și membru al Parlamentului în mai multe legislaturi, s-a făcut cunoscut în epocă mai cu seamă prin *Còpiile după natură:* într-o oarecare măsură genul este acela practicat de părintele său, în unele din bucățile din *Negru pe alb,* însă fără finețea și talentul spontan al lui Costache.

Iacob se oprește la portretul rece, cu o psihologie sumară, făcând un fel de „caractere" din personaje care amuzau pe contemporani fiindcă aveau corespondente reale. Pentru noi cei de azi rămâne interesant numai Părintele Smântână, agitator liberal zgomotos pe ulițele Iașului, orator popular, fluturând necontenit o basma roșie, popească, cu care își usca sudoarea abundentă, figură sub care se ascunde Ion Creangă. Celelalte *còpii* au nume nu mai puțin pitorești și sugestive: Tache Zâmbilă, Ioniță Cacovei, Tiberiu Lehăescu, Ghiță Titirez (iată o sugestie pentru caragialianul Ghiță Pristanda), contele Curcano-Mirmilițki, ducesa Bute născută de Țapa, baronul Constantin Garla de Afumata, princesa Bostano Castravețky, născută Pitringello-Barabula, toate amintind tehnica lui Alecsandri din comedii. Între ele se disting în mod deosebit *Un drum la Cahul,* comică istorie din lumea politică și mai ales judiciară a vremii, și *Cristachi Văicărescu,* persiflarea unui ipohondru muncit de cele mai negre gânduri în legătură cu o banală



Iacob Negruzzi

[1] BIBL. Iacob Negruzzi, *Opere complete,* I—VI, 1894—1897; *Copii de pe natură,* vol. I, *Amintiri din „Junimea"*, vol. II, ed. îngrijită și prefațată de Corneliu Simionescu, Minerva, 1970; *Scrieri alese,* I-II, ed. îngr. de același, Ed. Meridiane, 1970; *Scrieri,* I, text ales și stabilit, note și glosar de Andrei Nestorescu și Nicolae Mecu, pref. de Nicolae Mecu, Ed. Minerva, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

friptură de curcan. Stilul este atrăgător, limba moale, boieresc-arhaică, în modul cum conduce satira și umorul, totul sugerând ideea unui emul moldovean al lui Caragiale și un fel de precursor al lui Al.O. Teodoreanu. (Însă, arată Paul Zarifopol, „lui Caragiale îi plăcea să repete că *Momentele* au fost precedate... de *Còpiile de pe natură*.) De altfel, împreună cu Caragiale, Negruzzi colabora la un deloc pretențios libret destinat scenei, *Hatmanul Baltag*, după o povestire a lui N. Gane, scrisă în 1874 și inspirată, la rându-i, după un subiect luat din Dickens.

Iacob Negruzzi a scris însă foarte mult. În cele șase volume de *Opere complete* pe care și le întocmește cu mult mai puțin discernământ critic decât tatăl său, între 1894-1897, aflăm traduceri după dramele lui Schiller, *Briganzii*, *Conjurația lui Fiesco*, *Intrigă și iubire*, *Don Carlos*, *Maria Stuart* etc., note de călătorie, poezii în stilul ușor sentimental junimist, care aduce a Conachi modernizat. Aflăm de asemenea o anacronică acum idilă, în cinci cânturi, intitulată *Miron și Florica*, cu subiectul ușor romanticizat: eroul câștigă dragostea eroinei salvând-o de la înec. Găsim, în sfârșit, și un roman, *Mihai Vereanu*, constituit din relatări amoroase banale, complet uitat astăzi, neinteresant nici pentru epoca în care a fost scris.

Opera cea mai durabilă a lui Iacob Negruzzi rămâne *Amintiri din Junimea*. Trăind mult, aproape 90 de ani, ca și Slavici, a fost îndemnat de cei care l-au cunoscut să-și scrie memoriile, ca martor al unei epoci literare de cea mai mare strălucire. Istoria literară beneficiază din plin de pe urma acestor amintiri, confruntate cu *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu sau cu celelalte *Amintiri de la Junimea* ale lui Gh. Panu, Eminescu, Creangă, Caragiale, Maiorescu, Slavici și toți ceilalți protagoniști, mici și mari, ședințele vesele și zgomotoase ale cenaclului din perioada lui cea mai înfloritoare, tribulațiile secretarului perpetuu al *Convorbirilor* etc. răsar pline de viață în aceste memorii. Deși îndestul de circumspecte și reținute, din punctul de vedere al artei scrisului, *Amintirile din Junimea* ale lui Iacob Negruzzi sunt superioare celor ale lui Panu, care e violent și vindicativ, în situația lui de junimist renegat, trecut în tabăra liberalilor, unde activa mai mult ca om politic. În anume chip sunt superioare chiar și celor ale lui Slavici, scriitor de memorii puțin cam „cenușiu" — cum spunea Ibrăileanu —, prea moralist, cu reveniri multe și încurcate, fără detașarea celui care trebuie să povestească nepărtinitor trecutul.

*

Nuvelistica lui NICOLAE GANE (1838-1916), care însă a scris și versuri și a lucrat multă vreme la o traducere în proză a *Infernului* lui Dante, n-a fost prea mult apreciată nici chiar în Junimea și nici mai încoace. Terminând de citit „novela" *Fluierul lui Ștefan* — prima producție adusă în cenaclu la 1867 de către Gane,

[1] BIBL. *Novele*, I-II, 1880; *Nuvele*, ediție îngrijită de Teodor Vârgolici, *Prefață* de Șt. Cazimir, E.S.P.L.A., 1959.

N. Gane

neînstare să facă lectura de atâta timiditate —, Maiorescu ar fi exclamat, în doi peri, ni se pare nouă astăzi: *„Eh bien!... Messieurs, voilà une nouvelle!"* Cineva zicea că șeful cenaclului ar fi pronunțat fraza franțuzească „entuziasmat". Povestirea însă pare banală: Un flăcău de la țară pleacă la oștire și lasă fetei iubite fluierul, care la un moment dat dă semne că tânărul a murit. Destul de mediocre sunt schițele și nuvelele istorice, cum ar fi cele în care se reiau, într-o limbă corectă și cursivă, subiectele lui Asachi din *Domnița Ruxandra* și *Petru Rareș*, cu lăsarea la o parte a fabulosului, pentru care lui Gane îi lipsește avântul romantic. El se arăta înspăimântat și de cețurile în care Eminescu învăluia pe Sărmanul Dionis, înțelegând literatura într-un chip mai simplu, duioasă și sentimentală. Domnița Ruxandra este zugrăvită ca un înger, „albă și pură", cu surâs feciorelnic nevinovat, deși, precum se știe, era mult mai vârstnică decât ginerele, Timur, fiul hatmanului căzăcesc Bogdan Hmelnițki, văzut de Gane ca o fiară dezlănțuită, fără alte complexități. Așa îl înfățișa și Costin în cronică, dar cu totul din alte motive.

Așa cum a scris însă — tradus fiind în timpul vieții și în alte limbi, în primul rând în nemțește, de către Mite Kremnitz, care se zice că-l admira foarte mult ca scriitor —, Gane rămâne caracteristic, făcând cap de serie pentru acea literatură sentimentală, tipic provincială, a unor Brătescu-Voinești, Emil Gârleanu, I.A. Bassarabescu și, într-un fel, Agârbiceanu sau Ionel Teodoreanu. Gane, născut la Fălticeni, scoborâtor dintr-o veche familie de boieri moldoveni patriarhali, având cultura și subțirimea de spirit necesară, limitată, a acestei clase, practicând magistratura cuminte, politica pașnică și vânătoarea, are un ideal de viață tipic: „Idealul meu — scrie el în niște memorii, *Zile trăite* (1903) — a fost totdeauna să stau acasă în familie, înconjurat de copii, cu prepelicarul meu favorit la picioare, cu motanul pe brațe, și să visez la o lume mai bună decât aceea în care trăim; sau să rătăcesc pe dealuri, pe câmpii, cu pușca-n spate, și adeseori să mă întorc cu torba goală, dar cu inima plină".

În consecință, în o serie de nuvele, precum *Câinele Balan, Aliuță, Ion Urdilă, Sfântul Andrei* etc., aflăm toate elementele vieții boierești patriarhale din Moldova de altădată: dorul vacanțelor de vară la moșie pentru liceeni, călătoria cu nadișanca trasă de doi cai șargi, case vechi cu odăi având pe pereți portrete în oloi și crevaturi în care abia te poți urca la culcare, slugi înduioșător de credincioase, ocrotitoare a copiilor boierilor, fete de țăran, ca Măriuca sau ca Ilinca, pentru care

Scanned with OKEN Scanner

tânărul moșier simte o dragoste neîntinată, gândindu-se, însă prea târziu — după ce se întoarce de la învățătură *din nuntru* —, că s-ar fi putut însura cu una din ele, de vreme ce „s-au văzut regi luând păstorițe" etc. Oamenii din popor sunt idealizați înaintea sămănătorismului. Andrei Florea Curcanul, din nuvela cu același titlu, povestește faptele de arme ale tovarășilor lui vasluieni, cum s-au bătut voinicește cu turcii la Plevna și la Grivița și cum au căzut eroic în frunte cu căpitanul lor, cum au înfipt steagul românesc pe crâncena redută. Din nefericire, proza — foarte indicată pentru manualele școlare — este o pastișă după *Peneș*... al lui Alecsandri, sfârșită duios, în maniera caracteristică lui Gane: în chiar momentul întoarcerii în sat a vredniculuí ostaș, singurul supraviețuitor al grupului, Catrina, fata iubită, care îl așteptase cu credință, murea, și clopotele de îngropăciune îi răsună în suflet toată viața.

Șanta (1874) e o poveste haiducească, dintre acelea citite cu mare plăcere de Sadoveanu în copilărie. Întâmplarea este adusă la șablon, ca și la N.D. Popescu, scriitorul expert al genului, din care dădea serii întregi: Codreanu haiducul, fioros și totuși de o frumusețe stranie, iubește pe Șanta, crâșmărița, dar este vândut poterei de către fratele acesteia.

Privighetoarea Socolei (1870) nu poate sta în tradiția nuvelei *Zoe* de Costache Negruzzi, pentru că prea simplifică și aduce la nivelul sentimentalismului mic-burghez din târgul de provincie moldovean *Dama cu camelii*. Aceasta este frumoasa Eleonora, curtezană a Iașului de pe vremuri, care se sinucide generos, ca o altă Violetă, în timpul banchetului de adio dat prietenilor.

Alte medii nu sunt deloc mai adânc observate. În *Piatra lui Osman*, cu acțiunea plasată în frumosul ținut al Dornelor, Mihai voinicul ucide pe fiorosul Osman, care-i răpea iubita ducând-o cu pluta în jos pe Bistrița. Irina însă, pângărită de turc, imploră să fie lăsată a-și petrece restul zilelor în mănăstire, nemaifiind acum vrednică de dragostea flăcăului. Idealizat este și Petrea Dascălul din povestirea cu același nume, un țăran neștiutor, care însă e în stare să ucidă mai mulți urși de-a dreptul în bârlogul lor, spre uimirea unor lorzi flegmatici, amatori de senzații cinegetice tari. În sfârșit, Catrinaș, într-o altă povestire de acest gen, întrece pe toți boierii adunați în poiană, în jurul butelcilor de Cotnari, istorisind cea mai gogonată cu putință palavră vânătorească.

De obicei, Gane introduce narațiunea printr-un cadru de atmosferă, dând apoi cuvântul câte unui protagonist, un unchi povestaș, un amic sau un om din popor, care știe istorii vechi. Tot Sadoveanu, celălalt folticenean vânător, este aici. Însă Sadoveanu este un scriitor incomparabil mai mare decât Nicolae Gane. Preluând unele teme și modalități, de fapt existente latent în spiritul moldav, Sadoveanu va aduce un mare rafinament lingvistic — prin studiul adânc al limbii țărănești, al lui Creangă și al cronicarilor —, adăugând la aceasta impresionanta poezie a naturii, ferindu-se cu mult tact de sentimentalism.

Scanned with OKEN Scanner

*

Lucrările în proză ale unor junimiști ca LEON NEGRUZZI (1840-1890), fratele lui Iacob, N.D. XENOPOL[1] (1858-1917), fratele istoricului, I. POP FLORANTIN (1843-1936), rămân neînsemnate pentru epoca la care au fost scrise. În ceea ce privește nuvelistica celui dintâi, destul de redusă, de un romantism minor, povestind iubiri nefericite, ca în *Vântul soartei* (1867), sau ca în *Evreica* (1868), abia dacă este pomenită destul de ceremonios într-un scurt articol al lui Maiorescu ocazionat de moartea scriitorului. În *Aventurile unui american în România*, N.D. Xenopol lua ca model pe Montesquieu și căuta, în chip cu totul artificial, să înfățișeze reacțiile străinului în contact cu formele de viață locale. Mai interesant pare a fi I. Pop Florantin, profesorul junimist cu cea mai mare longevitate, ardelean de origine, având doctoratul în filosofie la Viena, care compune, cu multă imaginație și cu reminiscențe romantice germane, nuvele fabuloase, total inverosimile, cum ar fi *Decebal*, cu ceva din Asachi în modul de înfățișare a vieții dacilor, dar și din Eminescu, sau *Tuhutum*, cu subiect din negurosul ev mediu al năvălirii hunice. Totul denotă vocația situațiilor excepționale, invenție și intrigă de roman negru, nu însă peste nivelul modest al lui Baronzi.

Alți junimiști, traducători, filologi și folcloriști, istorici și filosofi

PETRE CARP (1837-1918) și VASILE POGOR (1833-1906) figurează printre fondatorii societății ieșene, activi mai cu seamă la început prin o serie de conferințe, ca și prin participarea la cenaclu. Prin 1864 Carp dizerta în fața publicului monden al Iașului despre *Tragedia antică și modernă* și despre *Cei trei cezari: Cezar, Carol cel Mare și Napoleon*, iar Pogor expunea problema *Influenței Revoluției Franceze asupra ideilor moderne*. Primul este un om politic de mare suprafață, mai absorbit în această direcție decât Maiorescu. În literatură n-a lăsat decât două bune traduceri din Shakespeare, *Macbeth* și *Othello*, făcute în 1864, când societatea Junimea abia luase ființă oficial. Scrise și câteva articole critice, incisiv ironice, în stilul maiorescian cunoscut, asupra dramei *Răzvan și Vidra* de Hasdeu, pe care o neagă, în această privință greșind profund, asupra *Fabulelor* lui Sion și asupra poemului *Radu* de Ronetti Roman.

Vasile Pogor a rămas vestit în Junimea ca mare amator de farse și anecdote, pentru veselia și continua ironie, moștenind deci voltaireanismul tatălui său, comisul Vasile. Spirit mai curând sceptic și destul de comod, n-a lăsat creații însemnate în afara câtorva mici compuneri în versuri, prea supravegheate parnasian, impersonale. Prefera să facă traduceri din scriitori bine aleși. Împreună cu N.

[1] BIBL. *Brazi și putregai, Moravuri provinciale*, ediție îngrijită de T. Vârgolici, E.S.P.L.A., 1955.

Skellitty, tălmăcea prima parte din *Faust* de Goethe, încă din 1862. Dă apoi versiuni bune din poeți francezi, preferați de el (își făcuse studiile în Franța, spre deosebire de majoritatea junimiștilor formați în școli germane): Baudelaire, Sully Prudhomme, Lecomte de Lisle, Th. Gauthier, J. Richepin etc.

*

G. PANU[1] (1848-1910), ziarist și om politic liberal, fost o vreme șeful de cabinet al lui C.A. Rosetti, având simpatii chiar și pentru ideile socialiste, este mai curând un junimist renegat. Totuși colaborase la *Convorbiri literare* cu studii istorico-sociale și cu o critică analitică asupra *Istoriei* lui Hasdeu, de după 1972. Participă la ședințele cenaclului numai până la citirea *Scrisorii III* a lui Eminescu, unde el nu vedea altceva decât atacul la adresa liberalilor, părăsind în consecință societatea și devenind astfel unul dintre adversarii ei. Lucrul se poate vedea astăzi în cele două volume din *Amintiri de la Junimea din Iași*, operă memorialistică fundamentală, alături de aceea similară a lui Iacob Negruzzi, cu care se cere comparată atent, spre a se înlătura erorile ce provin din părtinire, pentru istoricul mișcării literare din Iașul cel din a doua jumătate a veacului trecut. Tot lui Panu datorăm și o serie de foarte utile pentru posteritate *Portrete parlamentare*.

Între adversarii lui Maiorescu trece, în cele din urmă, și A.D. XENOPOL[2] (1847-1920). Criticul — așa cum reiese din articolul polemic *Contraziceri? (Mic studiu de strategie literară)*, scris în 1892 — îl bănuia a fi fost, împreună cu fratele său N.D. Xenopol, autorul broșurii apărută anonim sub titlul *Contrazicerile d-lui T. Maiorescu*. Pe deasupra certurilor de epocă și personale, ceea ce trebuie reținut este faptul că Xenopol se înscrie, ca ideolog, împotriva teoriei formelor fără fond formulată de Maiorescu, așa cum se poate vedea din o serie de studii precum *Cultura națională* (1868), *Studiu asupra stării noastre actuale* 1870), fapt pentru care, probabil, Maiorescu nici nu-l pomenește atunci când se referă la prozatorii „direcției noi". Părerea lui Xenopol este că, dimpotrivă, aceste așa-zise forme, împrumutate

A.D. Xenopol

[1] BIBL. *Amintiri de la Junimea din Iași*, I-II, 1908, 1910; *Amintiri de la Junimea din Iași*, I-II, ediție, prefață și tabel cronologic de Zigu Ornea, Ed. Minerva, 1971.

[2] BIBL. *Istoria românilor în Dacia Traiană*, I-VI, 1888-1893.

civilizației Apusului, sunt fatale și tranzitorii și că deci, mai devreme sau mai târziu, ele își vor găsi conținutul lor firesc, în cadrul vieții politice și spirituale ale poporului nostru. Într-un fel, Xenopol premerge lui E. Lovinescu, cu deosebirea că la dânsul naționalismul și anticosmopolitismul se delimitează față de teoria imitației și a sincronismului necesar. Ideile lui Xenopol izvorau din categoriile fundamentale ale psihologiei formulate de Herbart și mai ales din studiile asupra psihologiei popoarelor făcute de germanii — consultați atent și de Eminescu — M. Lazarus și H. Steinthal, cel din urmă fiind chiar unul dintre profesorii de la Universitatea din Berlin, unde viitorul istoric își făcuse studiile. Mai târziu, în 1889, Xenopol edita o revistă proprie, *Arhiva Societății științifice și literare* din Iași, publicând sub pseudonime poezii lipsite de orice valoare și interes, alături cu cele ale prietenei sale Riria, o admiratoare exaltată a lui Eminescu. Opera de bază a lui Xenopol rămâne însă *Istoria românilor în Dacia Traiană* (18 volume, publicate începând din 1888), ca și *Principiile fundamentale ale istoriei* (1899), acesta din urmă reeditat la Paris sub titlul *Théorie de l'histoire*, făcând astfel cunoscut pe autor și peste hotare și aducându-i titlul de membru corespondent al Institutului Franței.

Pe poziții contrare idealismului maiorescian se înscrie și gândirea filosofului VASILE CONTA[1] (1845-1882) — fiul unui preot din Ghindăuani, în apropierea Humuleștilor lui Creangă, fratele „catihetului" de la Folticeni se pare —, deși lucrările lui apăreau tot în *Convorbiri literare*. În opera sa principală, *Teoria ondulației universale*, în *Teoria fatalismului* și în alte câteva, Conta se inspiră din evoluționismul lui Spencer și din empirismul unor Moleschott, Vogt și Büchner. Contrar afirmațiilor neokantienilor, timpul și spațiul nu sunt, după dânsul, proiecții subiective ale spiritului nostru, ci chiar cadre existente obiectiv, în care lumea materială este supusă unor ondulații, ridicări și coborâri, dictate de legi imuabile, fatale. În această mișcare și transformare neistovită a materiei în Univers, ființa umană este o parte infinită a întregului, supusă unui determinism ineluctabil, liberul arbitru fiind de neconceput. Sinteza gândirii lui Conta, fără a fi originală, pentru că se vede de departe că ea rezultă din pozitivismul secolului, rămâne interesantă, prin concepția materialistă, în esență, care stă la baza ei, prin suplețea limbii, bine adaptată la construcția unui prim sistem folosofic românesc, înainte de Lucian Blaga.

*

Prieteni ai lui Eminescu în Junimea erau și folcloriștii MIRON POMPILIU[2] (1847-1897) — „blajinul", cum îi spunea Maiorescu — și ALEXANDRU LAMBRIOR (1845-1883) autori, între altele, de manuale didactice. Primul era

[1] BIBL. *Opere complete*, 1914; *Opere filozofice*, ediție îngrijită cu studiu introductiv și note de Nicolae Gogoneață, Ed. Ac. R.S.R., 1967.

[2] *Literatură și limbă populară*, *Versuri originale și tălmăciri*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Vasile Netea, 1967.

ardelean din Steiul Bihorului, de unde culegea folclor și basme, publicate apoi în paginile *Convorbirilor*, de a căror bună tipărire se îngrijea, secondând, la Iași, pe Iacob Negruzzi: *Ileana Cosânzeana* (1872), *Codreana Sânzeana* (1875), altele în *Familia* din Pesta, *Păcală și Amăgeală* (1886) etc. A tradus din Heine, Lenau, Uhland, Goethe, Platen, Rückert și Geibel. Poeziile proprii sunt fără însemnătate, iar în povestirea populară este mult prea departe de geniul lui Creangă și chiar de Slavici. Se crede că el este acela care a comunicat lui Slavici, sau lui Eminescu direct subiectul basmului *Făt-Frumos din lacrimă*, recules, nu de mult, în satul Stei din Bihor.

Lambrior este mai curând un studios, filolog și folclorist, format la Paris, în preajma lui Gaston Paris și Paul Meyer, unde era trimis ca bursier împreună cu G. Dem. Theodorescu (1849-1900), cel ce avea să inaugureze metoda științifică în interpretarea și culegerea folclorului, lăsând o operă capitală în *Poeziile populare române* (1885). Ca și acesta din urmă, care studia într-o teză *Proverbele românilor*, Lambrior analiza minuțios manuscrisul lui Iordache Golescu *Proverbe i cuvinte adevărate...* El este și autorul unor studii — publicate în *Convorbiri* — asupra vocalismului limbii române, prin care caută a introduce metodele pozitiviste ce s-au dovedit atât de utile și productive în lingvistică, opunându-se nebulozității cam baroce a imaginativului Hasdeu.

*

Filologi junimiști de reputație, însă fără a depăși epoca, erau VASILE BURLA (1840-1905), cu bune studii de greacă și latină la Viena și profesor la Iași, făcând mai mult figurație în cenaclu, ca și I. CARAGIANI (1841-1921), macedonean de origine, traducător al *Odiseei* și al *Batrachomiomachiei*, în proză, profesor la facultatea de litere și rămas în amintire ca un foarte bun anecdotist.

Între cei mai mărunți, pot fi pomeniți generalul de intendență G. BENGESCU-DADIJA (1844-1916), unchiul romancierei, dramaturg de oarecare succes la vremea sa, cu un *Pygmalion* (1886), un *Amilcar Barca* (1894) și altele, complet acoperite de praful uitării azi; IOAN IANOV (1837-1903), epigon al lui Alecsandri, continuând a scrie „cânticele comice": *Asesorul Schiverniseală*, *Rugină Schimirescu*, *Advocatul Cârciogărescu*, *Stasachi*, *Moș Ion Zurbă* etc. În categoria „caracudei" de la „Junimea" mai sunt de înșirat: profesorul de matematici IOAN MIREMELIC (1840-1889), zis și *Mirmilic*, poreclă dată de Pogor, mulțumit să asiste la ședințe fără a se produce cu nimic. PAVEL PAICU (1831-?), celebru prin limbuția sa, — caracterizat drept „hazliu", de către Maiorescu — dar completamente steril, sau, dimpotrivă, absolut tăcutul, în toate privințele, profesor de astronomie la Universitatea din Iași NICOLAE CULIANU (1843-1915).

Și lista cu „amintiții" ar mai putea continua.

Începând însă de aici — spre deosebire de paginile anterioare ale expunerii noastre, unde am căutat să menționăm nume oricât de neînsemnate — până la sfârșit (în preajma anului 2000) scriitorii de rangul al treilea și al patrulea etc., care pot fi și de ordinul miilor, de acum încolo, nu vor mai forma obiectul preocupărilor noastre, cu toate că avem știință mai de toți. Este, ne grăbim să adăugăm, și omisiunea un semn al judecății de valoare.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI EMINESCU[1]

La Ipotești, satul copilăriei lui Eminescu — 7 km nord-vest de Botoșani, prin abatere spre stânga, la un momet dat, din șoseaua care duce la Dorohoi — astăzi se ajunge mai ușor prin noroaiele clisoase, negre, vestind fertilitatea cernoziomului

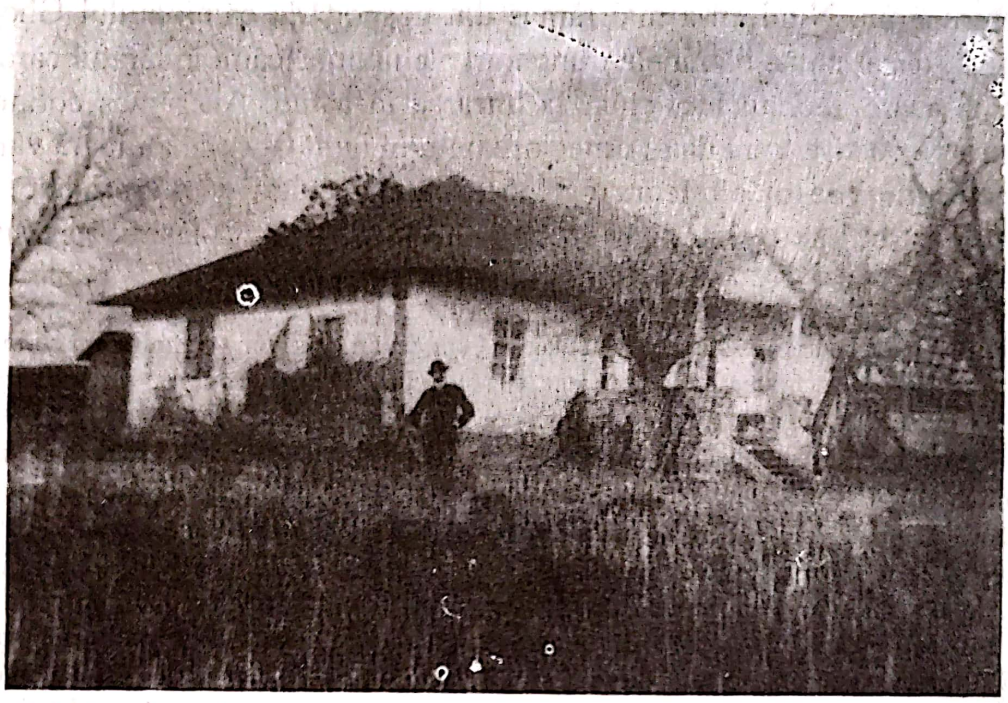
---

[1] MIHAI EMINESCU (15 ianuarie 1850 — 15 iunie 1889). Data de 15 ianuarie 1850 stabilită ca și sigură pentru nașterea lui Eminescu, este consemnată în actul de botez eliberat de preotul bisericii Uspenia din Botoșani. Pe același temei se menționează și locul, orașul Botoșani, nici acesta absolut sigur. Era al șaptelea copil al căminarului Gheorghe Eminovici și al Ralucăi Juraşcu. Și-a petrecut copilăria la Ipotești, unde tatăl, de curând ieșit din categoria administratorilor de moșii, devenise proprietarul câtorva sute de fălci de pământ. Între 1857-1866, urmează cursurile primare (patru clase) și cele secundare (două clase, cea de a treia neabsolvind-o) la gimnaziul din Cernăuți, având printre profesori pe Aron Pumnul, care murea la 24 ianuarie 1866, ocazie cu care viitorul mare poet compune oda funebră *La mormântul lui Aron Pumnul*. Debutul și-l face la revista *Familia* din Pesta, la 25 februarie/9 martie același an, cu poezia *De-aș avea*... redactorul șef, Iosif Vulcan, schimbându-i numele din *Eminovici* în *Eminescu*, pe care poetul l-a păstrat toată viața. La *Familia* va colabora până în 1870, cu un număr însemnat de poezii, neincluse ca atare de către Titu Maiorescu în ediția princeps din 1884. Între timp, începând din iunie 1866, adolescentul face o serie de călătorii, mai mult pe jos, în Ardeal mai întâi, trecând munții prin pasul Bârgăului, probabil, la Blaj, apoi la Alba Iulia și la Sibiu, la sfârșitul verii lui 1866 trecând munții, ajutat de preotul Bratu din Rășinari, pe Valea Oltului, poate, în Muntenia. Îl descoperim în anul următor angajat ca sufleur în trupa de teatru a fraților Costache și Iorgu Caragiali, pe care îi întâlnim la Giurgiu, unde tânărul își câștiga existența prestând unele munci manuale în portul de la Dunăre. Fascinat de teatru, încă din vremea când era la Cernăuți și avusese ocazia să asiste la spectacolele trupei condusă de Ștefania Tardini, plănuind după toate aparențele o probabilă carieră teatrală, în 1868 intra ca sufleur, traducător, copist de roluri și asistent de regie, la Teatrul Național din București al cărui director era pe atunci Mihai Pascaly. Cu acesta, poetul pleacă din nou în Ardeal, de astă dată într-un turneu, prin orașele Brașov, Sibiu, Lugoj, Timișoara, Arad, Oradea, Buziaș etc., poate și prin alte localități de pe Dunăre. În primăvara anului 1869 îl aflăm din nou în București, făcând, între altele, parte din Cercul literar și folcloric Orientul, grupat în jurul revistei *Albina Pindului*, condusă de Gr. H. Grandea și patronată de Bolintineanu. Spre toamnă, convins de lipsa vocației în direcția carierei actoricești, consiliat sau

bun pentru grâu. Nimic n-a mai rămas din gospodăria căminarului Gheorghe Eminovici, decât poate bătrânele trunchiuri ale unor salcâmi îndărătul cărora s-a refăcut casa, pe vechiul loc, chiar la intrarea în cătun. Au rămas colinele cu hugeaguri pe costișe, care dau farmec orizontului ondulat ce înconjoară vâlceaua și bisericuța mică de tot, pitulată sub niște tei bătrâni, alături cu mormintele simple ale părinților și al unui frate mort în împrejurări tragice. La ieșire, spre sud-est,

---

poate și constrâns în vreun fel de către tatăl său — om destul de sever — Eminescu se înscrie la facultatea de filosofie a Universității din Viena, ca student auditor extraordinar, urmând a prezenta, înainte de examene, un certificat de absolvire a liceului, lucru ce nu se va întâmpla niciodată. Aici întâlnea și reîntâlnea studenți bucovineni și ardeleni, printre ei și Ioan Slavici. Împreună și în cadrul societății studențești România jună. Eminescu va participa la organizarea serbării de la Putna, în vara anului 1871, cu ocazia împlinirii a 400 de ani de la fundarea mânăstirii de către Ștefan cel Mare. La Viena stă, frecventând diferite cursuri, citind foarte mult, în cele mai variate domenii, până în 1872, studentul neprezentându-se la nici un examen. De aici, începând chiar din 1870, cu poezia *Venere și Madonă*, colaborează la *Convorbiri literare*, revista societății Junimea din Iași. Legăturile cu membrii Junimii și cu Iașul se consolidează și prin cunoștințele pe care poetul le face în capitala austriacă în persoana lui Iacob Negruzzi și a Veronicăi Micle, poeta junimistă și mult prea tânăra soție a profesorului Ștefan Micle, pentru care Eminescu încerca sentimente dintre cele mai pure, oricum romantice. Reputația îi crescu repede, la *Convorbiri* și la Junimea, îndată după apariția în paginile revistei a articolului *Direcția nouă*, care îl așeza pe poetul de numai 21 de ani îndată după marele Alecsandri. Curând ea avea să devină dominantă, mai ales după citirea în cenaclu, spre sfârșitul lui 1872, a unor fragmente din *Panorama deșertăciunilor*, *Înger și demon*, *Floare albastră* și a nuvelei *Sărmanul Dionis*. În toamna lui 1872, Eminescu pleca la Berlin, cu o bursă de studii din partea Junimii, unde va sta, cu oarecari intermitențe, până în 1874, frecventând cursuri de filosofie, de filologie, istorie, economie politică, drept, fără a urmări vreo specializare anume și mai ales dezinteresându-se total cu privire la obținerea vreunei diplome — așa cum fusese dorința lui Maiorescu, care gândea să-l propună docent la Universitatea din capitala Moldovei — sincer disprețuitor de titluri și înalte funcții. Cele ocupate de poet de aici înainte sunt, în consecință, îndeajuns de modeste și, cum se întâmplă în asemenea ocazii, rău retribuite, grele, obositoare: din postul de bibliotecar la Universitatea din Iași, unde începuse să funcționeze în 1874, este scos prin intrigile lui Dimitrie Petrino, „baronul" bucovinean, supărat de atacul pe care poetul i-l făcea luând apărarea profesorului Pumnul, acum trecut din viață; în anul următor, ocupa postul de revizor școlar pentru județele Iași și Vaslui — acum făcea cunoștință cu institutorul Creangă, cu care va rămânea prieten până la sfârșitul vieții — post din care va fi scos îndată după ieșirea din ministeriat a lui Titu Maiorescu; neavând din ce trăi, redacta apoi *Curierul de Iași*, zis și *Foaia vitelor de pripas* (în coloanele lui figurând nu numai dezbaterile tribunalului ci și, printre multe altele, anunțuri cu vite pierdute de cireadă), publicând însă, printre picături, excelente articole de critică teatrală, ca și unele proze dintre cele mai valoroase. Demisionând de la *Curierul de Iași* — la mijloc fiind presiunile unui primar pe nume Pastia, care cerea să fie lăudat sub semnătura prestigioasă a poetului, pentru imaginare opere edilitare ce i-ar fi aparținut — Eminescu este nevoit să accepte postul de redactor al ziarului *Timpul* din București, oficiosul partidului conservator, începând cu toamna anului 1877. Avu ca tovarăși de muncă, o vreme, pe Slavici și pe Caragiale, greul căzând însă întotdeauna în sarcina lui. Munca istovitoare, traiul boem și strâmtorat materialicește, în sfârșit afecțiunea, ereditară poate, de care suferea, toate au contribuit ca în luna iunie 1883 — la puțin timp după călătoria la Iași, unde trebuia să citească (dar n-a făcut-o) vestita *Doina* („De la Nistru pân-la Tisa..."), la ceremonia dezvelirii monumentului lui Ștefan cel Mare — mintea genialului poet să se surpe în întuneric. Astfel încât prima ediție a *Poesiilor* sale a apărut numai la sfârșitul anului 1883, prin îngrijirea lui Titu



Casa lui Gh. Eminovici de la Ipotești

ghidul îți mai arată pădurea de stejari, veșnic tânără, cu, în mijlocul ei, într-o poiană luminoasă, „Lacul codrilor albastru", cu nuferii și insula până la care se ajunge trecând pe o punte improvizată. De aici însă, din Moldova de Sus, Poetul a cuprins tot timpul și spațiul românesc, intrând în mit și în legendă.

Maiorescu. Gloria lui Eminescu abia acum începea, dar omul Eminescu rămânea străin de tot și de toate. Internat la un spital de boli nervoase, la Ober Döbling, lângă Viena, se restabili numai parțial, putând face o călătorie scurtă, la întoarcere în țară, prin Italia de nord, în tovărășia vechiului amic Chibici Râvneanul, publicând apoi unele poezii mai vechi, ocupând un post de profesor suplinitor la o școală din Iași, lăsându-se înconjurat de un grup de admiratori care îl puneau să patroneze revista *Fântâna Blandusiei* etc. Boala revenea însă, în forme violente uneori, când nu se lăsa îngrijit de sora sa Harieta, la Botoșani, Eminescu trebuind să se interneze din nou, într-un rând și la ospiciul de alienați de la mânăstirea Neamțu. Perioadele de calm și numai relativă luciditate erau tot mai departe de strălucirea întreagă a marelui lui intelect de altădată. A mai trăit așa până în noaptea de 15 iunie 1889, când s-a stins în sanatoriul doctorului Șuțu din strada Plantelor, în București, fără a avea la căpătâiul său pe nimeni din cei cât de cât apropiați.

BIBL. *Opere*, vol. I, *Poezii tipărite în timpul vieții*, Fundația Regală pentru literatură și artă, București, 1939; vol. II, *Poezii tipărite în timpul vieții. Note și variante*, *Ibid.*, 1943; vol. III, *Poezii tipărite în timpul vieții. Note și variante;* de la *Doina* la *Kamadeva*, *Ibid.*, 1944; vol. IV, *Poezii postume*, București, Editura Academiei, 1952; vol. V, *Poezii postume. Anexe. Note și variante. Exerciții & Moloz, Adenda & Corrigenda. Apocrife. Mărturii. Indici*, *Ibid.*, 1958; vol. VI, *Literatura populară*, *Ibid.*, 1963 — până aici marea ediție critică a fost îngrijită de D. Panaitescu-Perpessicius, „perturbată" pe parcursul trecut prin totalitarismul comunist, încetinită și după moartea marelui editor. Restul volumelor, până la al XVI-lea (conținând *Proza*, *Teatru*, *Traduceri*, *Opera ziaristului* etc. etc.) a fost dus la capăt de un colectiv format din 17 cercetători de la Muzeul literaturii române, condus de Dimitrie Vatamaniuc și Petru Creția. Ultimul volum, al XV-lea (care a trebuit să cedeze rândul volumului al XVI-lea, la mijloc intrând o tactică de ocolire a cenzurii comuniste), cuprinzând

Despre Eminescu s-a scris enorm. Pe parcursul unui secol și mai bine, dacă ținem seamă de articolul publicat de Maiorescu în *Convorbiri literare* pe anul 1872, în jurul unui mănunchi de poezii antume, 61 la număr, putând intra cu ușurință între coperțile unui volum de 300 de pagini, format de buzunar, a câtorva proze și a unui vraf de manuscrise din care au fost extrase postumele, s-a produs până acum o bibliografie ce însumează aproximativ 6000 de titluri. Și se va mai scrie și de aici înainte, niciodată îndeajuns; pentru că poetul a devenit însăși suma, simbolul spiritualității românești. În funcție de curentele literare ce i-au urmat, de curentele filosofice dominante la anumite epoci, în funcție de temperamentele cutărei sau cutărei personalități care s-a aplecat asupra inepuizabilei opere, în funcție de metodele de cercetare, în fine, de mode, scrisul eminescian devine izvor și pretext, punct de plecare a tot mai numeroase, mai bogate eseuri, studii, lucrări lexicografice, opere beletristice chiar, filme etc., încercări de psihanaliză mai mult sau mai puțin izbutite. Lăsând la o parte pe detractori, precum călugărul Alexandru Grama (cu al său *Mihail Eminescu. Studiu critic*, Blaj, 1891), Aron Densusianu, Bonifaciu Florescu, V.A. Urechia și alții, care, cel puțin în timpul vieții poetului, n-au lipsit nici ei, personalitatea lui Eminescu a fost interpretată în felurite chipuri, aproape toate interesante pentru istoria eminescologiei. Unii — în primul loc Maiorescu — au văzut în el un produs al *Direcției noi*, junimiste. Alții, dimpotrivă, l-au

---

Fragmentarium și *Addenda* generală a Ediției, a apărut abia în 1993. Dar sunt încă nemulțumiri și chiar Petru Creția se pronunță pentru o luare de la capăt a lucrării.

Opere alese, 1-3, Ediție critică de Perpessicius, E.P.L., 1964-1965; *Proza literară*, Ediție îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu, prefațată de Al. Piru, E.P.L., 1966; *Poezii*, I-III, Ediție critică de D. Murărașu, Ed. Minerva, 1970, unde se încearcă punerea în cronologie exactă a tuturor poeziilor lui Eminescu.

Bibliografie selectivă despre *Eminescu* (cu numele autorilor în ordine alfabetică): Ilie Bădescu, *Sociologia eminesciană*, Ed. Porto-Franco, Galați, 1994; Amita Bhose, *Eminescu și India*, Junimea, Iași, 1978; Biblioteca Academiei Române: *Bibliografia Mihai Eminescu (1866-1870)*, I, *Opera*, Ed. Academiei Române, 1976; Biblioteca Centrală a Universității din București, *Mihai Eminescu pe meridianele lumii*, București, 1989; Gh. Bulgăr, *De la cuvânt la metaforă în variantele liricii eminesciene*, Junimea, Iași, 1975; *Coordonate istorice și stilistice ale operei*, *Ibid.*, 1980; *Momentul Eminescu în evoluția limbii române*, Minerva, 1971; G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, Ed. Cultura Națională, 1932 — cu foarte multe reeditări, ultima pe care o înregistrăm în momentul când scriem aici fiind cea de la Ed. Litera Artistică, Chișinău, 1989 —; *Opera lui Mihai Eminescu*, I-V, Editura Fundațiilor Regale, 1935-1936 — cu reeditări între 1969-1985, la Minerva —; Matei Călinescu, *Titanul și geniul în poezia lui Mihai Eminescu*, E.P.L., 1964; D. Caracostea, *Arta poetică la Eminescu*, Ed. Junimea, 1980; Mihai Cimpoi, *Narcis și Hyperion*, Chișinău, 1986; Șerban Cioculescu, *Eminescu*, Ed. Minerva, 1985; Rosa del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Ed. Moderna, 1962; *Dicționarul limbii poetice a lui Mihai Eminescu*, Academia Română, 1968; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Mihai Eminescu*, Ed. Minerva, 1989; Ion Negoițescu, *Poezia lui Eminescu*, Ed. Dacia, 1995; Ioana Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Ed. Minerva, 1978; Ion Roșu, *Legendă și adevăr în biografia lui Eminescu. I. Originile*, Cartea Românească, 1989; Vladimir Streinu, *Eminescu și Arghezi*, pref. de G. Muntean, Ed. Eminescu, 1976; Dumitru Tiutiuca, *Mihai Eminescu. Cumpănirea întru Archaeus*, Ed. Porto-Franco, 1993; Gh. Ungureanu, *Eminescu în documente de familie*, îngr. de Gh. Ungureanu, Ed. Minerva, 1977; Mircea Zaciu, *Lecturi și zile*, Ed. Eminescu, 1975, p. 47-60.

Scanned with OKEN Scanner

considerat un urmaș direct al generației pașoptiste, alții ca un fenomen cu totul excepțional, apariție meteorică, Ceahlăul înălțându-se în câmpie. Simboliștii, prin Ovid Densusianu în chip declarat, și-l apropriau, sămănătoriștii și poporaniștii vedeau în Eminescu un înaintaș. Tot așa tradiționaliștii, etniciștii, ca să nu mai vorbim de naționaliști. Nae Ionescu vedea în poetul din veacul trecut prototipul „românului", Constantin Noica îl numea „omul deplin al culturii românești". Mari poeți și prozatori din epoca interbelică — una dintre cele mai înfloritoare din istoria literaturii române — un Bacovia, un Arghezi, Barbu sau Blaga, Sadoveanu, Călinescu, Camil Petrescu, înaintea tuturor N. Iorga sau G. Ibrăileanu sunt apropiați, și cu drept cuvânt, de spiritualitatea eminesciană. Nu există critic cât de cât notoriu, fie în descendență maioresciană, fie în cea gheristă, până dincoace de urmașii lui Lovinescu, Tudor Vianu, Perpessicius, M. Dragomirescu, G. Călinescu, până la cel din urmă comentator de literatură contemporan cu noi, care să nu fi scris măcar un studiu despre Eminescu, să nu fi scotocit în inepuizabilele manuscrise. Filozofii, gânditorii politici, economiștii, pedagogii, medicii și fiziologii freudiști, matematicienii chiar nu lipsesc a se ocupa de viața și opera poetului. Unii au văzut în el un schopenhauerian sau ideolog al boierimii conservatoare; alții, din contră, au văzut un precursor al socialismului, stânjenit în scrisul său de directivele critice maioresciene; ori, la extrema cealaltă, un ideolog al legionarismului... Unii l-au considerat un produs absolut al idealismului filosofic și al romantismului german; alteori al celui francez, măcar în parte, și au întreprins lungi inventare de influențe și împrumuturi străine, începând cu textele sanscrite și vechi scandinave, trecând prin clasicii greci și latini, prin Shakespeare etc., până la Alfred de Musset, Novalis, Heine sau Nicolaus Lenau. Alții, la polul opus, îl văd ieșit din câmpul folclorului autohton, ca un miracol ce apare o dată la câteva sute de ani. Evident, i se află lui Eminescu mai multe „fețe": una schopenhaueriană, oarecum patentă, cealaltă antischopenhaueriană, latentă, mai adevărată (!?); una maioresciană, clar și explicit formulată în poeziile antume, mai limpezi; alta obscură, plutonică, dar mai profundă, stranie și aproape neconștiută în nebulozitatea ei, în postume mai ales. Unii, începând cu N. Iorga, declară că orice cuvânt însemnat de Eminescu pe cel mai mărunt petec de hârtie trebuie descifrat, comentat amănunțit și adus la cunoștința publicului prin tipar; în timp ce Ibrăileanu sau E. Lovinescu se împotrivesc și — măcar pe acest teren căzând de acord — destinează bruioanele eminesciene numai specialiștilor interesați de laboratorul poetic. Aducerea la lumina tiparului a manuscriselor din lada păstrată de Maiorescu și predată Bibliotecii Academiei cu acte în regulă a început îndată după moartea lui Eminescu, s-a intensificat la începutul secolului XX și a cristalizat în ediția monumentală *Opere*, începută de Perpessicius în 1939 și sfârșită de urmașii marelui editor abia în 1993, când apare cel de-al XV-lea volum, al XVI-lea fiind tipărit cu doi sau trei ani mai înainte. Nu lipsesc nici abuzurile interpretative în domeniul eminescologiei. Există și „savanți" veleitari care mai mult încurcă decât descurcă lucrurile, norii

Scanned with OKEN Scanner

exegezelor, laborioase de tot, unele, cu multă „metodă", întunecă, nu o dată căile de acces spre operă, cititorul cu bun simț sfârșind prin a le ocoli și a merge pe calea cea mai simplă, *recitirea* lui Eminescu. Unul sau doi dintre publiciștii momentului de față vin cu un punct de vedere absolut surprinzător (prin momentul de față înțelegând cei 4-5 ani după „revoluția" din decembrie 1989): Trebuie, zic ei, să chibzuim o... „despărțire" de Eminescu. Din veacul trecut, poetul *Luceafărului* și al *Doinei* (mai ales al *Doinei*, cu toate că respectiva poezie nu a circulat pe timpul ceaușismului, de teama rușilor: „De la Nistru pân'la Tisa" etc.) ne-ar fi deformat *stilul* de a gândi, împiedicându-ne, chipurile, de a intra cu fruntea sus în Europa. Pe urmă, de ce să fie numai *Unul?*, *Unicul?*, când, vorba lui Caragiale, „s-ar mai găsi și alții", în frunte chiar cu autorul *Scrisorii pierdute?* (Se uită, nu se bagă seamă, că în anume chip Caragiale ar putea fi chiar mai neeuropean, *mai de aici*, decât Eminescu).

Exceptându-i pe detractori, în mare luați, toți comentatorii lui Eminescu au partea lor de dreptate. Din lunga, neostenita confruntare a opiniilor, moștenirea poetului, care n-a trăit lucid decât 33 de ani și nu a lucrat efectiv decât 17, iese mereu mai bogată, dezvăluind legături tot mai adânci cu destinul istoric, din trecut și din viitor, al poporului care l-a născut. Oricât de însemnată ar fi înrâurirea Junimii asupra lui, mai ales în primii ani ai luării de contact cu cercul ieșean, opera lui apărută la răscruce de secol crește din întreg sufletul românesc. Născut în partea de sus a Moldovei, învățând mai întâi cu Aron Pumnul, la Cernăuți, cutreierând Ardealul și Țara Românească, cunoscând și îndrăgind din fragedă copilărie poveștile, „doinele, ghicitorile, eresurile" autohtone, însușindu-și marea cultură universală, în scopul aprofundării descoperirii de sine, cântând, în *Epigonii*, pe înaintași, scrutând mai presus de orice limba română, ca izvor de frumusețe și înțelepciune, el este al tuturor celor care au fost, care sunt și care vor fi. Istoria literară este datoare mai întâi să arate — oricât de nouă și originală ar fi poezia lui Eminescu — filiația cu predecesorii.

În *De-aș avea*... și în *O călărire în zori*, primele poezii publicate la 16 ani, influența lui Alecsandri și respectiv a lui Bolintineanu este izbitoare. Ritmul popular, diminutivele de rigoare, odată cu expresia optativ-condițională din *Doina* bardului de la Mircești se văd dintr-odată:

De-aș avea o porumbiță
Cu chip alb de copiliță,
Copiliță blândișoară,
Ca o zi de primăvară,
Cătu-ți ține ziulița
I-aș cânta doina, doinița.

Tot așa cadențele din balada lui Bolintineanu *Mihnea și Baba*, în cea de a doua compunere:

A nopții gigantică umbră ușoară
Purtată de vânt,
Se-nconvoaie tainic, se leagănă, zboară,
Din aripi bătând.

Roz-alb-auroră, cu bucle de aur
Sclipinde-n rubin,
Revarsă din ochii-i de lacrimi tezaur
Pe-al florilor sân.

Pe Heliade îl înfățișează, de asemeni, deocamdată în oda pe care i-o dedică la 1867, prin tonul solemn și prin anume neologisme sonore:

De mi-ar permite-Apolon s-aleg dintre cunune,
Ghirlanda n-aș alege-o de flori plăpânde, june,
Ci falnica cunună a bardului bătrân;
Eu n-aș alege lira vibrândă de iubire,
Cu ceea care falnic îmi cântă de mărire,
Cu focul albei Veste aprinde al meu sân.

Chiar versurile din elegia funebră dedicată lui Aron Pumnul sună în acord cu poezia pașoptistă de tip Cârlova, Heliade și Gr. Alexandrescu, deși armonia eminesciană începe a se presimți:

Metalica, vibrânda a clopotelor jale
Vuiește în cadență și sună întristat;
Căci ah! geniul mare al deșteptării tale
Păși, se duse-acuma pe-a nemuririi cale
Și-n urmă-i ne-a lăsat!

Ori în *Din străinătate*, unde nostalgia după locurile natale este iarăși tipic eminesciană:

Aș vrea să văd acuma natala mea vâlcioară,
Scăldată în cristalul pârâului de-argint,
Să văd ce eu atâta iubeam odinioară:
A codrului tenebră, poetic labirint.

Epigonii (1870), poemul prin care se aduce un cald omagiu pașoptiștilor, ne pune în față pe Eminescu cel de neconfundat, profund original, deși la numai 20 de ani. Maiorescu era de părere că antiteza dintre trecut și prezent ar fi „cam exagerată". În *Direcția nouă* (1872) criticul ocolea oarecum *Epigonii*, preferând *Veneră și Madonă*, mai ales *Mortua est!* din care cita pe larg. Dreptatea este însă de partea poetului dacă — așa cum se cuvine — prin „epigonii", prin „noi", trebuie să înțelegem generația din jurul lui 1870 și de după, pe Nicoleanu, Skelitty, Matilda Cugler, D. Petrino și ceilalți, net inferiori unor Iancu Văcărescu, Anton Pann, Heliade, Alexandrescu, Negruzzi sau Alecsandri. Cât privește pe Țichindeal „gură de aur", Mumulean „glas cu durere", Prale „firea cea întoarsă" sau Daniil Scavinschi, e cazul să observăm că ei — cunoscuți cu toții din *Lepturariul* lui Pumnul — sunt evocați numai pentru colorarea epocii. De altminteri Eminescu are motivele lui, foarte bine precizate în scrisoarea către Iacob Negruzzi, scrisoare care însoțea poemul spre redacția *Convorbirilor literare:* „Dacă în *Epigonii* veți vedea laude pentru poeți ca Bolliac, Mureșan, Eliade, acelea nu sunt pentru meritul intern

Scanned with OKEN Scanner

al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mișcă acea naivitate sinceră neconsciută cu care lucrau ei. Noi cești mai noi cunoaștem starea noastră, suntem treji de suflarea secolului și de aceea avem atâta cauză de a ne descuragia. Nimic decât culmile strălucite, decât conștiința sigură că nu le vom ajunge niciodată. Și să nu fim sceptici?"

Ideea generală și mai cu seamă titlul — Eminescu fiind acela care încetățenea cuvântul în limba română — putea să-i fi fost sugerate de citirea romanului *Die Epigonen* (1836) de Karl Lebrecht Immerman, mai mult un eseu didactic, în descendență goetheană *(Wilhelm Meister)*, însă cu undă satirică în ton, la adresa generației de scriitori din Germania primelor decenii ale secolului al XIX-lea, lipsiți de elanul celor din epoca anterioară. Dar poetul avea idei bine statornicite și o atitudine deosebit de lucidă cu privire la mișcarea literelor din România, la care se referea și într-un articol intitulat *O scriere critică*, publicat în *Albina* din Pesta, în același an, 1870, cu șapte luni mai înainte, unde lua apărarea memoriei lui Aron Pumnul împotriva „criticastrului" D. Petrino, care nu-l va ierta, uneltind, peste vreo patru ani, scoaterea lui Eminescu din postul de bibliotecar, la Iași, post pe care urmărea a-l ocupa el însuși. Termenii criticii sunt deosebit de drepți:

„Dacă apoi *Lepturariul* a exagerat în lauda unor oameni ce nu mai sunt, cel puțin aceia, mulți dintre ei au fost pionieri perseverenți, soldați gregari, a căror inimă plătea poate mai mult decât mintea lor, e adevărat! — care însă de nu erau genii, erau cel puțin oameni de erudițiune vastă, așa precum nu există în capetele junilor noștri dandy."

De altă parte, este greșit a interpreta *Epigonii* în sensul că autorul ar îmbrățișa *tale quale* ideologia pașoptistă, numai pentru că manifestă atitudine critică față de contemporani, față de sine însuși, la urma urmei. Dacă problema s-ar pune în acești termeni, poezia și-ar pierde din valoare și ar deveni pură ideologie militantă versificată. În realitate, Eminescu exprimă marea sa admirație pentru „zilele de aur a scripturilor române", dar în același timp constată instalarea scepticismului celui mai negru în spiritele contemporanilor săi, condiție de la care el însuși nu face excepție, pentru că tot timpul vorbește de... *noi*, iar în final conchide foarte clar: „Toate-s praf... *Lumea-i cum este*... și ca dânsa suntem *noi*". Căci tocmai în această contradicție fără ieșire stă întreaga tensiune a poemului. Este aici nostalgia romantică după vârsta de aur, iremediabil pierdută, odată cu candoarea de odinioară a cititorului *Lepturariului* de la Cernăuți, dispărută pentru totdeauna la suflarea rece a secolului ce coincide cu vârsta de bronz a bardului celui nou. Ideea *se materializează* în imagini de mare forță impresivă, în versuri nemaiîntâlnite până acum în limba română. Acelea, de exemplu, care înfățișează *enigma* Heliade depășesc parcă puterea de înțelegere pur logică, afundând spiritul contemplatorului în mituri cețoase:

Eliad zidea din visuri și din basme seculare
Delta biblicelor sânte, profețiilor amare,
Adevăr scăldat în minte, sfinx patrunsă de-nțeles;

Munte cu capul de piatră de furtune detunată,
Stă și azi în fața lumii o enigmă nesplicată
Și veghează-o stâncă arsă dintre nouri de eres.

Până acum, Bolintineanu sau Alecsandri cultivau cu predilecție comparația de tipul: „Ca un glob de aur luna strălucea"; „Ca fantasme albe plopii înșirați se pierd în zare"; „Ca un vis de tinerețe printre anii trecători" etc. Cu Eminescu, cu *Epigonii* mai întâi, se introduce amplu în poezia românească adevărata metaforă. Mureșan, creatorul *Răsunetului*, este profetul semnelor vremii, care „scutură lanțul cu o mână amorțită", chemând și pietrele să învie, spunând brazilor destinul și smulgând durerea munților. Metafora eminesciană *materializează* abstracțiunile cu o putere neobișnuită. Scriind *Alexandru Lăpușneanul*, Negruzzi „ștergea colbul" de pe cronici „bătrâne" și „muia pana în cerneala unor vremi de mult trecute". Alecsandri, „rege al poeziei", „veșnic tânăr și ferice", „doinea din frunză" și „zicea din fluier", înșira mărgăritare pe firul blond al unei raze astrale etc.

A doua parte a *Epigonilor* este încă mai originală, purificată de orice balast de convenții. Prima mișcare lirică a poemului, oda adusă „dumbrăvilor cu filomele" ale trecutului, pare să fie — ca în *Scrisorile* de mai târziu, bazate pe construcții antitetice similare — numai suportul de contrast pentru dezvoltarea diatribei amare la adresa prezentului. Acum curgerea frazei este abruptă, eliptică, sacadată, fără nici un fel de fioriturі prisoselnice, în propoziții scurte, interogative, fără a cere răspuns, sau peremtoriu afirmative-exclamative, de cele mai multe ori juxtapuse:

Iară noi? noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite,
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,
Măști râzânde puse bine pe-un caracter inimic;
Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază;
Voi credeați în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic!*

Mai ales aici, în a doua secvență a poemului, abstractele devin acut palpabile și metafora se condensează la maximum: epigonii sunt *simțiri reci* și *harfe zdrobite;* deși sunt tineri, *mici de zile*, ei sunt *mari de patimi*, purtând în piepturi inimi *bătrâne, urâte*. Printr-o răsturnare valorică atât de neașteptată, contrastul *tânăr-bătrân* răscolește imaginația cititorului și lasă senzația apăsătoare de anormal, de haos, prin modul cum este făcută să funcționeze mașinăria lumii, această impresie venind să fie întărită prin șirurile:

S-a întors mașina lumii, cu voi *viitorul* trece;
Noi suntem iarăși *trecutul*, fără inimi, trist și rece.

Unde primul din cele două versuri citate mai sus era — după cum am mai arătat — o reminiscență din obscurul Vasile Fabian Bob:

S-a întors mașina lumii, s-a întors cu capu-n jos.

Scanned with OKEN Scanner

(Urmat de prozaicul, comicul aproape: „Și merg toate dimpotrivă, anapoda și pe dos). Emistihul *s-a întors cu capu-n jos* este înlocuit (operația a avut loc absolut involuntar, în subconștientul, putem spune, cititorului de altădată al *Lepturariului*, unde se tipărea compunerea lui Fabian-Bob) cu ciudat de frumoasa, răscolitoarea expresie *cu voi viitorul trece*, parcă inteligibilă de la un punct încolo (făcându-ne să avem senzația că poetul însuși *e mai bătrân* decât Aron Pumnul), limba lui Eminescu atrăgând și prin anume absconsități ce frizează metafizicul, dar și prin chipul absolut liber, armonios al curgerii ei. Cuvântul familiar, diurn, plat-prozaic — în sine luat — apare numai decât în formularea metaforelor care exprimă condiția epigonilor: *frază, lustru, spoială, calp, cârpim, mânjim, privire scrutătoare, măști râzânde, minciună*. Contrastul dintre generații se realizează prin acel joc alternativ al pronumelui personal, *voi-noi*, pus antitetic, la început de vers sau la cezură, în propoziții simetrice, așezate paratactic:

> *Voi*, pierduți în gânduri sânte, convorbeați cu idealuri;
> *Noi* cârpim cerul cu stele, *noi* mânjim marea cu valuri. (s.n.)

De remarcat, chiar în cele două versuri citate mai sus, deosebirea de expresie dintre unul și celălalt. A fi pierdut în gânduri, a „convorbi cu idealuri" (formulare ușor retorică până la un punct), a spune *sânte* (latinizant-pașoptist) în loc de *sfinte* (cu evitarea slavonismului) etc., sugerează atitudinea visătoare, optimistă a predecesorilor. În timp ce versul al doilea, de o mare precizie și corectitudine rece, cade retezat ca o sentință. În *Epigonii*, se realizează, prin pana lui Eminescu, una dintre cele mai pătrunzătoare pagini lirice în care e vorba de scepticism: Urmașii pașoptiștilor, epigonii, privesc cu răceală la lumea aceasta, sunt foarte lucizi, disprețuiesc pe vizionari și consideră totul o simplă convenție, de vreme ce s-a constatat că un lucru poate fi judecat azi drept și mâine minciună. Totul este compatibil, compromisurile sunt o fatalitate de o mare tristețe (la Caragiale compromisurile, tranzacțiile pot părea și oarecum vesele: specificul național local rămâne întreg în toată această poveste). Lupta înaintașilor a fost deci zadarnică, *deșartă* și ținta lor *nebună*. Scepticilor nu le mai rămâne decât să emită definiții schopenhaueriene de felul: „Moartea succede vieții, viața succede la moarte". Lumea nu are sens și însăși cugetarea sacră nu e decât „combinare măiestrită" a unor lucruri inexistente, o „carte tristă și încâlcită", pe care dacă încerci s-o descifrezi bagi seamă că *se încifrează* (se întunecă; cuvântul *încifra* este inventat ad-hoc). Ce e Poezia? „Înger palid cu priviri curate, voluptuos joc cu icoane și cu glasuri tremurate, strai de purpură și aur peste țărâna cea grea"; ceva frumos, fără îndoială, dar, cum zisese Schopenhauer, numai un paleativ al tristeții iremediabile pe care o dă luciditatea și lipsa de ideal, prea acuta inteligență critică ce pare a reduce totul la „praful" și „ruina" din noi înșine. Ori ca în ultimul vers al poemului: „Toate-s praf... *Lumea-i cum este*... și ca dânsa suntem noi" (Să se observe moldovenismul „colb" din versul închinat lui C. Negruzzi: „Iar Negruzzi șterge *colbul*..." — a șterge *colbul* de pe cronici este un act constructiv, generos — în

Scanned with OKEN Scanner

contrast cu muntenismul sinonim *praf* din versul final, „alterat" de sintagma: „Se alege *praful!*" .)

Așadar, poetul trăiește cu toată intensitatea o dramă, drama neputinții ieșirii din contemporaneitatea propriului său neam, condiția de egoism sceptic fiind în cele din urmă și a lui, cu toate că, în lumina unei ideologii *practice*, el este un admirator al înaintașilor de la 1848. S-ar putea spune că luciditatea generației celor „treji de suflarea secolului" eșuează în iremediabil pesimism, *hiperluciditatea* noului poet trimite îndărăt (încercând o iluzorie remediere) spre „vremile de aur a scripturilor române". Aici rezidă, în fond, vibrația intensă a *Epigonilor*, lirismul absolut pur, manifest poetic inefabil, într-un moment de răscruce al dezvoltării literaturii române. Voind să-l imite și să-i răspundă printr-un pandant, Vlahuță va compune mai târziu *Unde ni sunt visătorii* (1892), poem convenabil ideologicește însă fatal mediocru, nu neapărat din pricina lipsei de expresivitate, ci din cauză că epigonul eminescian, care este acum Vlahuță, se erijează în profet mustrător și dătător de directive, moralizator, fără o vibrație metafizică profundă.

Contemporanii au fost frapați de noutatea versului eminescian, totalmente deosebită de ceea ce se scrisese până atunci, fără a da totuși semne de impresia produsă asupra lor de adâncimea gândirii poetului. Când, cu trei luni înainte de publicarea *Epigonilor*, Iacob Negruzzi citea *Venere și Madonă* — prima poezie trimisă de la Viena, venită ca din partea unui necunoscut, ceea ce era purul adevăr cât îl privește pe secretarul de redacție al *Convorbirilor*, ca de altminteri și pentru Titu Maiorescu — declara a fi rămas uimit în fața acestei strofe:

Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,
Lume ce gândea în basme și vorbea în poezii,
O! te văd, te-aud, te cuget, tânără și dulce veste,
Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alți zei.

Maiorescu admira mult *Mortua est*, și cu drept cuvânt. Deosebirea dintre toți ceilalți poeți anteriori care au compus pe această temă și tânărul de numai 20 de ani este enormă. Acum alegoria lui Ienăchiță din *Amărâtă turturea* apare fadă și desuetă, în modul cum se cântă moartea ființei iubite, ca și jelaniile lui Conachi, după cum reci, convenționale par atitudinile lirice ale unor Bolintineanu sau Alecsandri, din *O fată tânără pe patul morții* și respectiv *Steluța*. Moartea iubitei prilejuiește la Eminescu poza gravă romantică și hamletiană, de contemplare metafizică a vieții și a morții, cele două frontiere ale condiției umane. Schopenhauerismul, prezent după cum am văzut și în *Epigonii* (și poate chiar într-o poezie mai veche, publicată în *Familia* lui Iosif Vulcan, cu titlul *Amicului F.I.*) pune în mișcare intensă gândul în fața problemei fundamentale, cutremurul pe margini de abis:

A fi nebunie și tristă și goală
Urechea te minte și ochiul te-nșală;
Ce-un secol ne zice, ceilalți o deszic
Decât un vis sarbăd, mai bine nimic.

Scanned with OKEN Scanner

Lacrimile vărsate la căpătâiul iubitei sunt acum excluse și tristețea devine înalt metafizică, cu acea împotrivire titaniană față de condiția omului pe care, de la Byron încoace, o descoperim la mai toți romanticii:

La ce?... Oare *totul* nu e nebunie?
Au moartea ta, înger, de ce fu să fie?
Au e *sens* în lume? Tu, chip zâmbitor,
Trăit-ai anume ca astfel să mori?
De e sens într-asta, e-ntors și ateu,
Pe palida-ți frunte, nu-i scris Dumnezeu.

Sunt apoi acele imagini tipic eminesciene care proiectează viziuni cosmice, producând fiorul contrastului dintre terestru și astral, clipă-eternitate, materializate acut prin cele mai surprinzătoare alăturări de cuvinte: „visul" poate avea „aripi", „muiate" în lichidul „amarului" celui mai abstract cu putință; călătoria sufletului în spațiul uranic, după moarte, se face „suind a norilor schele", străpungând „ploi de raze" și ninsori „de stele", puzderia constelațiilor adică, în timp ce „lutul" rămâne inert, „alb și rece", în sicriu. Acum armonia versului eminescian este deplină:

O rază te-nalță, un cântec te duce
Cu brațele albe pe piept puse cruce,
Când torsul s-aude l-al vrăjilor caier,
Argint e pe ape și aur în aer.

Lumea de dincolo poate fi gândită ca o împărăție a basmului, unde totul este posibil. Unii contemporani, insensibili cu totul la poezie și obsedați de logica practică, ca Aron Densusianu sau călugărul Grama de la Blaj, nu admiteau existența, în imperiul imaginației, a florilor care cântă (prezente totuși în poezia populară și în *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis), a castelelor cu arcuri zidite din stele, a râurilor de foc cu țărmuri de smirnă și cu poduri de argint:

Dar poate acolo să fie castele
Cu arcuri de aur zidite din stele,
Cu râuri de foc și cu poduri de-argint
Cu țărmuri de smirnă, cu flori care cânt.

În sfârșit, suprema abstracțiune a *Nimicului* metafizic obsedează, apasă sufletul sub forma nopții negre, materializată într-un diluviu de smoală grea, ce ar putea face să crape bolta cerească, invadând apocaliptic iluzia luminii cu singura realitate absolută, împărăția morții eterne:

Se poate ca bolta de sus să se spargă,
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,
Să văd cerul negru că lumile-și cerne
Ca prăzi *trecătoare* a morții *eterne*...

Începând de acum, de la vârsta de 20 de ani, poezia lui Eminescu rămâne egală cu ea însăși, până la sfârșit, cu toate deosebirile, indiscutabile, de nuanțe de

Scanned with OKEN Scanner

Mihai Eminescu

Veronica Micle

Scanned with OKEN Scanner

la o perioadă la alta. Extrem de unitar și totodată foarte diferit (rămânând absolut el însuși, poetul *nu se repetă* niciodată, cum fac atâția, chiar printre cei mai mari: așa se explică întinderile exegezelor), scrisul eminescian ne apare astăzi asemenea unui Univers, un dat cosmic ce pare a fi existat dintotdeauna. Orice cuvânt scris al poetului, tipărit sau manuscris, merită întreaga atenție a posterității. De aceea, dintr-un punct de vedere mai didactic — fatalmente —, mai convenabil devine studiul tematic al operei, nu fără a proiecta totuși o prudentă cronologie, fiind vorba de istoria literară, a apariției tipărite a poeziilor. Împrejurarea este cu totul ieșită din comun: ne aflăm în fața unui număr de pagini relativ mic rămase de la poet, chiar dacă punem acum la socoteală și postumele, ușor reductibile la câteva prototipuri-proiecte-variante fundamentale, prin comparație cu *cantitatea de idei* pe care o conține opera. Din acest punct de vedere Eminescu este infinit mai greu de comentat decât oricare alt scriitor român, decât Sadoveanu sau Iorga, de pildă, care au lăsat biblioteci întregi. (Cele 16 volume masive din ediția *monumentală*, inaugurată de Perpessicius în 1939 și sfârșită de urmașii lui în 1993, nu trebuie să sperie. Ele conțin *totul:* antume, postume, cu *variantele* lor toate, eventual cu variante la variante, cu... „exerciții — moloz" —, cu „adenda — corrigenda", „fragmentarium", cu bogate reproduceri facsimilate a manuscriselor etc., cu toate articolele ziaristului etc. etc.)

Împărțirea tematică a operei eminesciene apare însă ca un procedeu destul de arbitrar, până la un punct, pentru că, în fond, întotdeauna poetul s-a exprimat numai pe sine, scriind — ca să zicem așa — exclusiv la persoana întâi și la timpul prezent. Astfel, în ceea ce privește poezia socială și satira, observăm chiar din *Junii corupți* (1869) expresia directă, invectiva amară la adresa tineretului stricat, atitudine vizibilă de departe, paralelă în timp, și în romanul *Geniu pustiu*, scris tot cam pe acum:

La voi cobor acuma, voi suflete-amăgite,
Și ca să vă ard fierea, o, spirite-amețite,
Blestemul îl invoc;
Blestemul mizantropic cu vânăta lui gheară,
Ca să vă scriu pe frunte, ca vita ce se-nfiară,
Cu fierul ars în foc...
.....
O — fiarbă-vă mânia în vinele stocite,
În ochii stinși de moarte, pe frunți învinețite
De sânge stinși de moarte, pe frunți învinețite
De sânge putrezit.

S-ar părea că poezia în chestiune este inspirată din ecourile luptelor pentru libertatea și unitatea Italiei conduse de Garibaldi și Mazzini, dar lucrul este, în fond, lipsit de importanță. În orice caz, pe Eminescu nu-l interesează câtuși de puțin poezia ocazională — atât de frecventă la predecesori — de la *Împărat și proletar*, inspirat, se știe, de evenimentul Comunei din Paris, până la *Doina*, pe care avea de

Scanned with OKEN Scanner

gând s-o citească cu prilejul dezvelirii monumentului lui Ștefan cel Mare de la Iași, în iunie 1883.

Nu mai puțin o antiteză romantică este *Împărat și proletar*, contrast între categorii de clasă extreme: mizeria proletară și fastul imperial, mai ales alăturarea a două moduri de a gândi diametral opuse: credința fermă în posibilitatea transformării sociale radicale prin revoluție, de o parte, și de alta, schopenhaueriana idee a încremenirii în forme date odată pentru totdeauna: „Astfel umana roadă în calea ei înghează!, se pietrifică unul în sclav, altu-împărat; căci viața nu este decât un „vis al morții eterne". Lucru interesant, putând servi speculațiilor de teorie a literaturii privind raportul dintre formă și conținut în artă: în timp ce toate poeziile scrise în această perioadă, *Venere și Madonă*, *Mortua est*, *Memento mori* (din care publica numai fragmentul intitulat *Egipetul*), ca și în prozele *Geniu pustiu*, *Sărmanul Dionis*, *Cezara* etc., Eminescu manifestă tendința unei mari încărcături imagistice — contrastantă cu perioada de mai târziu, caracterizată prin simplitate și concentrare — în *Împărat și proletar* expresia este adesea nudă, impresionând prin ideile însești, cu deosebire în prima parte a poemului. Cauza stă în faptul că discursul proletarului e conceput asemeni unui manifest (s-a și spus de altminteri, n-am putea spune cu câtă îndreptățire, că una din surse ar fi fost chiar *Manifestul comunist*), lapidar, sintetic, afirmativ.Aceiași amatori de speculații teoretice, care știu bine că ideologia versificată și lozinca nu sunt poezie, cu greu numai ar putea să explice forța artistică a unor formulări cu totul directe. Căci orice s-ar spune — la mijloc intrând mult blamatul acum, și pe drept, oportunism proletcultist, care ridica în slăvi discursul proletarului — prima parte a compunerii impresionează prin simplitate și energie:

Spuneți-mi ce-i dreptatea? — Cei tari se îngrădiră
Cu-averea și mărirea în cercul lor de legi;
Prin bunuri ce furară, în veci vezi cum conspiră
Contra celor ce dânșii la lucru-i osândiră
Și le subjugă munca vieții lor întregi.

Definirea virtuții:

Virtutea pentru dânșii ea nu există. Însă
V-o predică, căci trebui să fie brațe tari,
A statelor greoaie cară trebuie-mpinse
Și trebuiesc luptate războaiele aprinse,
Căci *voi* murind în sânge, *ei* pot să fie mari.

A religiei:

Religia — o frază de dânșii inventată
Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug,
Căci de-ar lipsi din inimi speranța de răsplată,
După ce-amar muncirăți mizeri viața toată,
Ați mai purta osânda ca vita de la plug?

Scanned with OKEN Scanner

Sau, în sfârșit, îndemnul la acțiune revoluționară:

Zdrobiți orânduiala cea crudă și nedreaptă,
Ce lumea o împarte în mizeri și bogați!

Totul contrastând însă cu „cruda taină a vieții", voința universală mascată în felurite chipuri doar, străjuită de umbra de fum a legendarului Rege Lear shakespearian, fantomă „călcând pe vârf de codri", filosofând asupra neclintirii lumii:

În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină
Și-n toată omenirea în veci același om —
În multe forme — apare a vieții crudă taină,
Pe toți ea îi înșală, la nimeni se distaină,
Dorinți nemărginite plantând într-un atom.

Vorbind de poezia social-filosofică la Eminescu, trebuie să spunem că accentul cade mai întotdeauna pe satira din *Scrisori*, titlu luat din Horațiu, poate nu direct, ci sub impresia profesorului Haup care ținea, prin 1873-1874, la Universitatea din Berlin, un curs consacrat anticelor epistole. Compuse toate în perioada maturității depline, definitivate și publicate în vremea când poetul redacta ziarul *Timpul*, aceste poeme, capodopere ale poeziei românești, reprezintă punctul cel mai înalt, critic și ideologic, al atitudinii lui Eminescu față de societatea în care a trăit.

Poziția gânditorului politic este cea conservatoare, dacă judecăm după articolele gazetarului apărute în *Timpul*, paralel cu *Scrisorile*. Ea poate fi găsită și în poezie, însă aici geniul artistului depășește granițele mai curând mărunțelor și efemerelor hărțuieli politice între partide, proiectând viziunea largă a înfruntării dintre bine și rău, dintre trecutul plin de virtuți, în concepția lui Eminescu, și prezentul mișelnic.

Soarta intelectualului de excepție, a filosofului și savantului astronom din *Scrisoarea I*, bătrânul dascăl cu haina lui roasă-n coate, dar ținând Universul și Vecia într-un număr, nu va fi mai bună nici după moarte, societatea continuând să rămână ostilă manifestărilor înalte ale spiritului. La moartea omenească a geniului va vorbi desigur „un mititel", însă cu scopul mai mult de a se lustrui pe sine. Posteritatea va aplauda mai ales biografia de suprafață, „subțire", insul de rând fiind bucuros în a-și descoperi similitudini cu geniul:

Dar afară de acestea, vor căta vieții tale
Să-i găsească pete multe, răutăți și mici scandale —
Astea toate te apropie de dânșii... Nu lumina
Că în lume-ai revărsat-o, ci păcatele și vina,
Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt
Într-un mod fatal legate de o mână de pământ...

Dar înălțimea artei eminesciene se realizează prin cunoscuta proiecție cosmică, aici cu o forță ideatică excepțională. Scrisoarea este o cosmogonie

Scanned with OKEN Scanner

poetică, una dintre cele mai frumoase din câte s-au scris, nu numai în românește. Planul vieții diurne, prozaice: „Regele, împânzind globu-n planuri pe un veac", săracul cugetând la ziua de mâine, puternicul, slabul, ușurelul care „caută-n oglindă de-și buclează al său păr", ori negustorul socotind lumea de pe scândura tărăbii, sunt guvernați de geniul morții și de raza lunii:

Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții,
Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții.

Tumultul liric eminescian este atât de înalt și de cuprinzător, încât cosmogonicul copleșește ca o lavă clipa prezentă. Numai gândul cutezător, titanic, al geniului, poate constitui un punct de legătură, sprijin și unghi de privire suprem asupra Universului:

Iar colo bătrânul dascăl cu-a lui haină roasă-n coate,
Într-un calcul fără capăt,tot socoate și socoate.
Și de frig la piept și-ncheie tremurând halatul vechi;
Își înfundă gâtu-n guler și bumbacul în urechi;
Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic,
Universul fără margini e în degetul lui mic,
Căci sub frunte viitorul și trecutul se încheagă,
Noaptea-adânc-a veciniciei el în șiruri o desleagă;
Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr,
Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr.

Cu elemente din folclorul românesc, credințe populare autohtone cu privire la facerea lumii, din *Rig-Veda*, din *Biblie* sau din *Edda* scandinavă, potrivind totul la cosmogonia modernă a epocii lui Kant-Laplace (după unii cercetători, prototipul „bătrânului dascăl" pare a fi fost însuși filozoful german, autor, cum se știe al unei *Algemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels),* Eminescu realizează o Geneză și un Apocalips — începutul și sfârșitul lumii — de o putere de sugestie asupra spiritului extraordinară. Secretul stă în alegerea miturilor figurative ale Facerii: întuneric, noian de ape, punctul de mișcare inițial, mic „ca boaba spumei", devenit Tatăl, Haosul — Mumă etc. Apoi în alegerea cuvintelor, cu precumpănire din vechile cărți religioase, acele abstracte verbale devenite prin învechire poetice. Teoria maioresciană e valabilă și răsturnată: după cum cuvintele concrete devin asbtracte prin prea mult uz, tot așa abstractele, prin neîntrebuințare curentă, devin adevărate metafore. Ca și vechii traducători ai *Facerii*, trebuind să evite neologismele, din rațiuni poetice de astă dată, Eminescu își alege vocabulele pe principiul antinomic, al compunerii și al derivării de la aceleași rădăcini: *ființă-neființă, totul — nimica, nu s-ascundea — era ascuns, pătruns — nepătruns, lume pricepută — minte care să priceapă, nici de văzut — nici care să vadă, nefăcute — desface, stăpân fără margini — peste marginile lumii.* Din toate acestea rezultă o imagine sintetică de mare forță, concisă la maximum, trăgând mintea contemplatorului operei în domeniul abstracțiunilor tulburătoare:

Scanned with OKEN Scanner

La-nceput pe când ființă nu era, nici neființă,
Pe când totul era lipsă de viață și voință,
Când nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns,
Fu prăpastie? Genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Și în sine împăcată stăpânea eterna pace!...
Dar deodat-un punct de mișcă... cel dintâi și singur. Iată-l
Cum din haos face mumă, iară el devine Tatăl...
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpânul fără margini peste marginile lumii...
De-atunci negura eternă se desface în fâșii,
De atunci răsare luna, lume, soare și stihii...
De atunci și până astăzi, colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de haos pe cărări necunoscute.
Și în roiuri luminoase izvorând din infinit,
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.

Ochiul privește mereu astronomic, pământul este redus la un punct, în infinitatea spațiului cosmic, popoarele sunt microscopice, oamenii, „muști de o zi", existența, o clipă suspendată, fir de pulbere „în imperiul unei raze", cu întuneric înainte-i și îndărătu-i. Cu aceleași mijloace este înfățișat Apocalipsul, sfârșitul unui ciclu cosmogonic: Soarele devine „trist și roș", „rană" ce se închide printre nori sumbri, „planeții îngheață", „s-azvârl rebeli în spați", scapă din „frânele luminii", catapeteazma lumii se-nnegrește, stelele pier și cad ca frunzele de toamnă. Timpul — de astă dată o noțiune filozofică modernă — este înfățișat sub metafora unei himere, enorm balaur pleistocenic, murind și întinzându-și trupul deasupra veciniciei, în noaptea neființei și a eternei păci:

În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte,
Ci-ntr-o clipă gându-l duce mii de veacuri înainte;
Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș,
Cum se-nchide ca o rană printre nori-ntunecoși.
Cum planeții tot îngheață și s-azvârl rebeli în spați,
Ei, din frânele luminii și ai soarelui scăpați,
Iar catapeteazma lumii în adânc s-au înnegrit,
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit
Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinie,
Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie
Și în noaptea neființei totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată, reîncep-eterna pace...

Scrisoarea II, dintre toate, se conformează cel mai mult genului (fără ca prin aceasta să capete trăsături propriu-zis clasicizante), fiindcă începe și se termină cu întrebări și răspunsuri către un interlocutor fictiv:

Scanned with OKEN Scanner

De ce pana mea rămâne în cerneală, mă întrebi?
De ce ritmu-i nu m-abate cu ispita-i de la trebi?
De ce dorm, îngrămădite, între galbenele file,
Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile?
Dacă tu știai problema astei vieți cu care lupt,
Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt...

Debitul satiric devine tot mai tumultuos, încărcat de amărăciunea poetului condamnat să trăiască într-un secol de cras prozaism. Expresia devine tot mai concentrată, cuvintele cad ca plumbul, împinse de sensuri grele abia cuprinse în coaja lor. „Tainica simțire" este mai bine a o lăsa să doarmă în harfă, decât a încerca să torni în forme nouă limba cea veche și înțeleaptă, desfăcută ca o marfă în cupletele de teatru. În timp ce la Grigore Alexandrescu satira se realiza prin ironia pură și simplă, la Eminescu sarcasmul covârșește totul. În *Satiră. Duhului meu,* Ion Prale era propus numai în deriziune drept model poetic, în timp ce în *Scrisoarea II* apare convingerea nestrămutată că într-adevăr lumea preferă să citească „vreo istorie pe apă", indiferentă, cum este, la marea artă. Veacul este al poeților „cumularzi", care traversează cărările vieții prin protecție de fuste, închinându-și operele „la puternici, la cucoane". Nici gloria numelui măcar nu merită râvna, când poetul are a vorbi într-un pustiu. Încă de pe la 1876, caietele sunt pline de ciorne în care mâniile personale își fac loc în versuri cu caracter intim. Dimitrie Petrino este stigmatizat într-o *Petri-Notae*, de unde deducția istoricilor literari că baronul bucovinean ar fi prototipul cumulardului:

Că și noi avem aicea soiul cel burtos de barzi
Care-ncearcă prin poeme să devie cumularzi.

Ba, se pare, nici junimiștii convorbiriști nu sunt cruțați în aceste piese de atelier:

Și tot mai bună soarta decât la „Convorbiri"
Ca nimeni să citească a tale izvodiri,
La ce mânjești hârtia în șiruri măsurate
S-o dai pe caracudei mânoaie nespălate
Și pierzi a ta viață și creierul îl storci
Zvârlind mărgăritare, în troaca unor porci!

Nici iubirea nu merită să fie cântată. E ridicol și zadarnic să mai adaugi o voce la corul de operetă condus de încoronatul Menelaos, când dragostea nu este decât „un lanț ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți." Femeia e o școală a „zânei Vineri"; pe băncile ei se perindă imberbii „din tineri în mai tineri", până ce — superbă răutate! — din toată instituția rămâne o ruină:

Azi adeseori femeia, ca și lumea, e o școală,
Unde-nveți numai durere, înjosire și spoială;
La aceste-academii de știință a zânei Vineri
Tot mai des se perindează și din tineri în mai tineri,
Tu le vezi primind elevii cei imberbi în a lor clas',
Până când din toată școala o ruină au rămas.

Scanned with OKEN Scanner

Asociația cu școala duce gândul la anii frumoși ai copilăriei și extinde câmpul poeziei satirice la contemplarea vârstei nevinovate, pe când vechii dascăli adunau „ale clipelor cadavre" din vechi volume și-ntru-un izvor de *horum-harum* (incantație a declinării latine), vrăjeau mințile tinere. Apare din nou imaginea astronomului, de astă dată într-o lumină binevoitor-ironică, fără admirație, învăluită în witz amar:

Parcă-l văd pe astronomul cu al negurei repaos
Cum ușor, ca din cutie, scoate lumile din haos.
Și cum neagra vecinicie ne-o întinde și ne-nvață
Că epocile se-nșiră ca mărgelele pe ață.
Atunci lumea-n căpățână se-nvârtea ca o morișcă
De simțeam, ca Galilei, că comedia se mișcă.

Atunci visarea părea posibilă:

Atunci lumea cea gândită pentru noi avea ființă
Și, din contră, cea aevea ne părea cu neputință.

Pe când astăzi, în vâltoarea vieții și în anii maturității lucide, ea este un pericol:

Azi abia vedem ce stearpă și ce aspră cale este
Cea ce poate să convie unei inime oneste;
Iar în lumea cea comună a visa e un pericul,
Căci de ai cumva iluzii, ești pierdut și ești ridicul.

Amărăciunea atinge punctul ei cel mai intens când poetul afirmă cu toată tăria teama de laudele contemporanilor:

De-oi urma să scriu în versuri, teamă mi-e ca nu cumva
Oamenii din ziua de-astăzi să mă-nceapă a lăuda.
Dacă port cu ușurință și cu zâmbet a lor ură,
Laudele lor, desigur, m-ar mâhni peste măsură.

Din cercetarea manuscriselor reiese că Eminescu a așternut pe hârtie mai întâi partea a II-a a *Scrisorii III*. Satira propriu-zisă era, în forma ei primă, mult mai personală și mai direct antiliberală, prin atacul unor contemporani, cum ar fi C. A. Rosetti sau Pantazi Ghica. Sublimarea poetică s-a produs abia după trecerea de la furia spumegândă la acea melancolie calmă, specific eminesciană, prin adâncirea în trecutul frumos, plin de glorioasele fapte însemnate în cronici. Luată în sine, concepția politică a lui Eminescu este imposibilă și retrogradă din punct de vedere practic, o întoarcere la stările de lucruri patriarhale fiind de neînțeles. În termeni prozaici, Gherea observa, cu justețe, în fond, că s-ar putea ca evul mediu idealizat de Eminescu să fi fost, prin îngrozitoarele lui samavolnicii, mult mai prejos decât prezentul care-l avea sub ochi, cu toate mișeliile lui. Și totuși, dreptatea cade de partea lui Eminescu, nu numai pentru că în poezie nu avea cum să înfățișeze realistic trecutul și nu numai pentru că e vorba de forța de impresionare a ficțiunii artistice, dar chiar din modul cum, îmbrățișând viziunea istorică, poetul își face un argument

Scanned with OKEN Scanner

pentru condamnarea prezentului. Cu un an mai înainte de publicarea *Scrisorii III*, într-un articol din *Timpul*, intitulat *Independența*, Eminescu evoca figura lui Mircea cel Bătrân, spre a demonstra șefilor liberali și conservatori că neatârnarea față de turci nu este opera lor, ci lucrarea întregului popor de-a lungul veacurilor începând cu eroul de la Rovine, comparat acum cu Făt-Frumos din poveste, căruia țiganul impostor i-a uzurpat meritele. Cu atât mai puternic este argumentul poetic, unde ficțiunea permite afirmația peremptorie ce depășește practica imediată, impresia ultimă fiind aceea a unei sfinte indignări exercitate aproape fără logică și peste marginile vieții de toate zilele. Când am vorbit de satira hasdeiană am arătat că ea are multe puncte comune cu aceea a lui Eminescu. Însă, poeticește, Hasdeu greșea — sau, în orice caz stingea simțitor elanul liric — atunci când, de pildă, în finalul *Odei la ciocoi*, venea cu acest îndemn care frizează terestrul:

La luptă dar! La luptă! Să ne vedem de-aproape!...
Lăcustele-ngropate,
De n-ați strivit chiar oul, din fundul negrei groape,
Învie mai turbate!

În timp ce finalul eminescian este sublim în absurditatea lui genială și lasă neatinsă fierberea interioară a spiritului:

Cum nu vii tu, Țepeș, Doamne, ca punând mâna pe ei,
Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei,
Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni!

Antiteza romantică pe care se întemeiază poemul este aceea din *Epigonii*, trecând însă acum peste cadrele înguste ale literaturii și îmbrățișând întreaga desfășurare socială a epocii; iar întrucât privește timpul cuprins, zecile de ani sunt aici secole. Mai întâi, printr-o metaforă-parabolică, o legendă împrumutată din *Istoria imperiului otoman* de Joseph Hammer, după cum s-a descoperit, ni se înfățișează visul sultanului din inima căruia se înalță miraculos un arbore uriaș, simbolul creșterii puterii turcești. Mitul sugestiv și cuprinzător, permite conciziunea, realizată însă și prin acea tehnică poetică a acumulărilor, într-un fel de crescendo năvalnic, de potop cotropitor de lume:

Iar în patru părți a lumii vede șiruri munții mari,
Atlasul, Caucazul, Taurul și Balcanii seculari;
Vede Eufrat și Tigris, Nilul, Dunărea bătrână —
Umbra arborelui falnic peste toate e stăpână,
Astfel, Asia, Europa, Africa, cu-a ei pustiuri,
Și corăbiile negre legănându-se pe râuri,
Valurile verzi de grâie legănându-se pe lanuri,
Mările țărmuitoare și cetăți lângă limanuri,
Toate se întind 'nainte-i... ca pe-un uriaș covor,
Vede țară lângă țară și popor lângă popor.
.....

Visul său se-nfiripează și se-ntinde vulturește,
An cu an împărăția tot mai largă se sporește,
Iară flamura cea verde se înalță an cu an,
Neam cu neam urmându-i zborul și sultan după sultan,
Astfel țară după țară drum de glorie-i deschid...
Până-n Dunăre ajunge furtunosul Baiazid.

Viziunea populară asupra războiului românesc de apărare se realizează prin Mircea, caz în care se poate vorbi de schițarea unui personaj, confirmându-se totodată preocupările poetului în direcția teatrului istoric. Neîndoios, Eminescu a cunoscut prea bine faptul că în vremea luptei de la Rovine, Mircea se afla în floarea vârstei. Însă, din rațiuni poetice și urmând tradiției, lui îi place să-l înfățișeze ca pe „un bătrân atât de simplu, după vorbă, după port", cu vorbirea cumpănită și demnă:

„— Orice gând ai, împărate, și oricum vei fi sosit,
Cât suntem încă pe pace, eu îți zic: Bine-ai venit!
Despre partea închinării însă, doamne, să ne ierți;
etc.

În timp ce Baiazid este trufașul cotropitor din veac:

„— Cum? Când lumea mi-e deschisă a privi gândești că pot
Ca întreg Aliotmanul să se-mpiedice de-un ciot?
O, tu nici visezi bătrâne, câți în cale mi s-au pus!
Toată floarea cea vestită a întregului Apus...

De un meșteșug cu mult superior înaintașilor, lui Negruzzi, Bolintineanu, Bălcescu sau Alecsandri, este descrierea bătăliei de la Rovine, lucru oarecum surprinzător la un atât de mare și profund liric cum este Eminescu, dovedind travaliu îndelungat asupra limbii și versificației. Oastea română, ca în orice război, se ghicește ieșind de sub poala codrului clocotind de arme și de bucium. În continuare, această parte a poemului se constituie ca o „fugă", din imagini fulgerătoare, auditive și vizuale: coifuri lucind în umbra pădurii, copitele cailor scrijelând în goană fața neagră a pământului, lăncile lungi scânteind în soare, săgețile întunecând orizontul, ca nouri de aramă și ca ropotul de grindină, strigătul zadarnic al împăratului, „ca și leul în turbare", cu flamura cea verde ridicată înspre oaste. Impresia e de năruire a stihiilor asupra dușmanului:

Și lovind în față-n spate, ca și crivățul și gerul,
Pe pământ lor li se pare că se năruie tot cerul...
Mircea însuși mână-n luptă vijelia-ngrozitoare,
Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare;
Durduind soseau călării ca un zid înalt de suliți,
Printre cetele păgâne trec rupându-și large uliți,
Risipite se-mprăștie a dușmanilor șiraguri,
Și gonind biruitoare tot veneau a țării steaguri,
Ca potop ce prăpădește, ca o mare turburată...

Finalul părții întâi este un *adagio*, care contrapunctează calmul măreț al naturii după furtună: oastea se așază, soarele apune, profilul munților la asfințit e ca un fulger încremenit pe linia orizontului, luna, „Doamna mărilor", varsă „liniște și somn", unul din feciorii voievodului scrie „pe genunchi" o carte dragei sale de la Argeș. Poezia populară intercalată aici este o doină de cătănie ardelenească, culeasă chiar de poet și ușor îndreptată în vederea contextului, în care se integrează ca un solo de flaut sau de violoncel, pe fundalul unei simfonii:

De din vale de Rovine
Grăim, Doamnă, către tine...

Într-un cuvânt, partea întâi a poemului excelează în frumusețe. Asemenea versuri nu s-au mai scris și e aproape sigur că nu se vor mai scrie nici de acum înainte în limba română. Ele rezistă oricât ar fi de prăfuite de colbul școlii.

Rămâneți în umbră sfântă, Basarabi și voi Mușatini,
Descălecători de țară, dătători de legi și datini,
Ce cu plugul și cu spada ați întins moșia voastră
De la munte pân' la mare și la Dunărea albastră.

Partea a doua însă este mult mai caracteristică, mult mai originală, adevăratul miez al compunerii. Abia aici, în satiră, aflăm pe Eminescu cel mai autentic, în fraza retezată de întrebări și exclamații, învolburată, în înverșunarea spumegătoare a torentului verbal, unde cuvintele nu mai sunt căutate pentru „muzicalitatea" lor, ci vin sub condei dure, grele ca o cădere de stânci, „urâte", asemenea culorilor din care se constituie un tablou pictat cu noroi, adevărate injurii. Numai geniul eminescian a fost în stare a profera invectiva cu atâta cruditate: capiștea spoielii, canalie de uliți, panglicari, stâlpi de cafenele, urâciune, privire împăroșată, la fălci umflat și buget, negru, cocoșat și lacom, monedă calpă, chintesență de mizerii, pocitură, ochi bulbucați de broască, evlavie de vulpe, ceafă groasă, nas subțire, spumă-nveninată, plebe, gunoi, smintit, stârpitură, pata putrejunii, perfid, lacom, fonfii, flecarii, găgăuții, gușații, bâlbâiți cu gura stâmbă, ciumă, creaturi, progenitură, frază lustruită, rușine, ocară, mișei etc. Fierea satirică se produce printr-un soi de dinamism gâfâitor, variind de la întrebarea repezită:

Au prezentul nu ni-i mare? N-o să-mi dea ce o să cer?
N-o să aflu între-ai noștri vre un falnic giuvaer?
Au la Sybaris nu suntem lângă capiștea spoielii?
Nu se nasc glorii pe stradă și la ușa cafenelii?

la arătarea cu degetul, însoțită de un rictus amar:

Vezi colo pe urâciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroșată și la fălci umflat și buget,
Negru, cocoșat și lacom...

Scanned with OKEN Scanner

sau la creionarea fugară a câte unui „tip", din elemente foarte sumare, extrem de caracteristice însă: mintea-sticluță de pomadă, arma-bețișor de promenadă, știința-vals de Bal-Mabil, averea toată-un papuc de curtezană:

Ne-ați venit apoi drept minte o sticluță de pomadă,
Cu monoclu-n ochi, drept armă bețișor de promenadă,
Vestejiți fără de vreme, dar cu creieri de copil,
Drept știință-având în minte vre un vals de Bal-Mabil.

Opririle analitice, oricât de scurte, devin aproape imposibile, pentru că imprecația domină totul:

Voi sunteți urmașii Romei? Niște răi și niște fameni!
I-e rușine omenirii să vă zică vouă oameni!
.....
O, te-admir, progenitură de origine romană!
.....
Prea v-ați arătat arama sfâșiind această țară,
Prea făcurăți neamul nostru de rușine și ocară,
Prea v-ați bătut joc de limbă, de străbuni și obicei...

Scrisoarea IV aduce același contrast romantic, de astă dată limitat la domeniul erotic: castelul singuratic cu ferestrele arcate, lacul cu lebedele albe, luna tremurând peste codri de brad, cavalerul picurând din ghitară sub balconul încărcat de roze de Șiraz, copila bălaie cu chip de înger, luntrea cu lopețile abandonate, în timp ce îndrăgostiții își dau sărutări nesfârșit de dulci etc. Toate acestea alcătuiesc un tablou romantic, se pare, destinat, inițial, unei drame istorice, al cărei erou trebuia să fie Petru Rareș. Versurile sunt apăsător de frumoase, muzicalitatea limbii exploatată la maximum, rimele de neuitat, imposibil de întrecut de acum înainte, nu pentru că resursele graiului românesc ar fi secătuit, dar pentru că în prezent se pune tot mai mult temei pe aspectul scris al cuvântului și calitatea muzical-mnemotehnică trece în planul al doilea:

Luna... luna iese-ntreagă, se înalț-așa bălaie
Și din țărm în țărm durează o cărare de văpaie,
.....
Codrul pare tot mai mare, parcă vine mai aproape
Dimpreună cu al lunei disc, stăpânitor de ape.
Iară tei cu umbra lată și cu flori până-n pământ
Înspre apa-ntunecată lin se scutură de vânt;
Peste capul blond al fetei zboară florile ș-o plouă.
Ea se prinde de grumazu-i cu mânuțele-amândouă
Și pe spate-și lasă capul: — „Mă uimești dacă nu mântui...
Ah, ce fioros de dulce de pe buza ta cuvântu-i!
.....
Și cu focul blând din glasu-ți tu mă dori și mă cutremuri,
De îmi pare o poveste de amor din alte vremuri;
Visurile tale toate, ochiul tău atât de tristu-i,
Cu-a lui umed-adâncime toată mintea mea o mistui..."

Scanned with OKEN Scanner

Oricât de frumoase, versuri ca cele din fragmentele citate mai sus ar putea deveni, cu timpul, ușor desuete. Spiritul modern este lucid, prin excelență „antiromantic", ori, mai bine zis, romantismul nostru se manifestă în cu totul alte forme. Ceea ce nu s-a învechit de loc este iarăși latura satirică a poemului, contrastul violent. (Eminescu suportă exegeza cea mai pedantă, și discutarea operei lui în lumina actualității respinge, principial, orice concesii istorice). *Satirică*, cel puțin în acest caz, e rău spus, ar trebui un alt cuvânt, pe care nu-l avem, pentru că, judecând bine, în *Scrisoarea IV*, obiectul satirei lipsește, la mijloc intrând însăși condiția seminției umane guvernată de eros, de acel „instinct atât de van", ce poate fi găsit și la păsări, ființe prin natura lor libere de terestritate. Ca atare, apelul la metafizica schopenhaueriană se face firesc:

Nu trăiți voi, ci un altul vă inspiră — el trăiește,
El cu gura voastră râde, el se-ncântă, el șoptește,
Căci a voastre vieți cu toate sunt ca undele ce curg,
Vecinic e numai râul: râul este Demiurg.

Însă nu din formulele schopenhaueriene, oricât de meșteșugit aduse în metafore, trăiește marea poezie în cazul de față, ci iarăși din acele mișcări tipice ale spiritului eminescian, care încearcă amara satisfacție de a descoperi schopenhauerismul la tot pasul. Iubirea frumoasă, ideală, va fi fost posibilă numai la 1400, sau e numai o închipuire a fantaziei! Azi dragostea se împotmolește în proza cea mai grea:

Aș! abia ți-ai întins mâna, sare ivărul la ușă,
E-un congres de rubedenii, vre un unchi, vre o mătușă...
Iute capul într-o parte și te uiți în jos smerit...
Oare nu-i în lumea asta vrun ungher pentru iubit?
Și ca mumii egiptene stau cu toți în scaun țepeni,
Tu cu mâinile-ncleștate, mai cu degetele depeni,
Mai sucești vreo țigare, numeri fire de musteți
Și-n probleme culinare te încerci a fi isteț.

Instinctul transpare: din gesturi și mimică, în „zâmbirea ei ușoară", în „zornetul de pinteni", în „foșnirile de rochii", în clipirea complice a ochilor sau în răsucitul mustăților.

Misoginismul schopenhauerian, luat ca pretext poetic, la care se adaugă mitul biblic al lui Samson și al Dalilei, e de găsit și în *Scrisoarea V*, apărută numai postum, la aproape un an după moartea autorului. Femeia are „mintea scurtă, haine lungi", ea este departe de a înțelege iubirea poetului, a cărui inimă „bate ritmul sfânt al unei ode", „preferă discuțiile despre mode „de panglice, de volane", are „ochi bisericoși" și totodată „zâmbiri de curtezană", folosind pe adoratul platonic drept paravan pentru atragerea spre sine a câte unui crai bătrân sau a câte unui fante de mahala:

Care intră ca actorii cu păsciorul mărunțel,
Lăsând val de mirodenii și de vorbe după el.

Scanned with OKEN Scanner

Textul definitiv al poeziei este, ca de obicei la Eminescu, rezultatul trierii mai multor variante anterioare, unde, ca și în cazul celorlalte *Scrisori*, căuta, pe cât posibil, înlăturarea expresiilor prea crude, venite spontan sub condei. Iată câteva exemple:

Tu cu inima și mintea poate ești un paravan,
După care se ascunde mustecios un căpitan

Versul al doilea mai are și forma:

După care își atrage vrun nemernic căpitan.

Iar în alte variante:

Sau îți place vreun altul, mai apatic și mai plavăn
Și cu mintea ca viteii, dar cioplit din bardă zdravăn...

Însă sara când primește pe al treilea odor,
Ea ținând țigarea-n mână și picior peste picior,
Își dă aere cochete, strengărește de berbant
Și ea însăși face curte pântecosului amant.

Scrisoarea V este însă simțitor sub valoarea poetică a celorlalte patru, și înțelegem de ce poetul n-a dat-o publicității, cum ar fi făcut oricare altul, și cum a procedat, în definiv, posteritatea. Lucrurile sunt mult mai complicate de cum ar părea la prima vedere. A expedia problema prin obișnuitele delimitări, proletcultiștii arătau că în *Dalila* femeia e coruptă de moravurile societății burgheze, în timp ce în alte poezii Eminescu o divinizează, înseamnă a gândi comod, ignorând profunde contradicții ale sufletului omenesc. Căci iată că în postuma *Icoană și privaz* (1876) chiar și „copila" naivă, numită „înger, stea și zee", „este femeie și vru a fi femeie", alegând pe „ofițerul țanțoș cu spada subsuoară", în locul bardului visător, care e un nebun, un „năuc", cu „mersul de culbeci". Satira e inexistentă aici, pentru că se filozofează în sensul dreptului naturii:

Între-un poet nemernic, ce vorbele înnoadă,
Ca în cadență rară să sune trist din coadă,
Și între ofițerul țanțoș cu spada subsuoară,
Alegere nu este, alegerea-i ușoară.
Pocnind în a lui haine, el place la neveste,
Fecioara-nfiorată își zice: acesta este...
Acesta, da... Simțire tu ai, și este dreaptă.
Nebuni suntem cu toții, natura-i înțeleaptă.

Ironic amar se condamnă de astă dată poetul, „epigonul", care pune haine pe cadavrul „trist și gol", și se exaltă frumusețea naturii. Iată alte versuri edificatoare din același poem postum:

Natur-alăturată cu-acel desemn prea șters
Din lirica modernă — e mult, mult mai presus.
O, tristă meserie, să n-ai nimic de spus

Decât povești pe care Homer și alți autori
Le spuseră mai bine de zeci de mii de ori.

Revenind cu noi precizări analitice asupra modului cum se constituie satira eminesciană, vom observa că, în trecerea de la variante la textul definitiv, invectiva, cuvântul „urât" — cum se spune — tinde, de cele mai multe ori, să se păstreze, să se accentueze chiar. Principial, poetul procedează la expurgarea primelor aruncături pe hârtie numai întrucât expresia trebuie să devină mai cuprinzătoare, să poată atinge universalul, dar să rămână, în același timp, foarte personală. Celălalt mare poet de după Eminescu, Arghezi, va cultiva cu maximă luciditate „urâtul", scoțând frumuseți „din mucegaiuri, bube și noroi", zugrăvind, în pamflete, dar și în versuri, abjecțiunea, în formele cele mai violente de care este capabilă limba română. Superioritatea lui Eminescu, indiscutabilă, după părerea noastră, rezidă în faptul că la el fenomenul se produce absolut spontan, sau cel puțin așa ni se pare nouă, ceea ce revine cam la același lucru, la mijloc intrând puterea de iluzionare a ficțiunii. Însă, dincolo de haina cuvintelor, arta deplină este garantată — la amândoi poeții — de o anume atitudine ce rămâne esențială. Ea constă, întâi de toate, în lipsa indicării unei soluții practice imediate a răului pe care artistul îl condamnă. (Să fie aceasta o condiție a marei arte? Nu e locul să facem aici demonstrația. În orice caz, dacă în *O scrisoare pierdută* de Caragiale am imagina aducerea unui personaj „pozitiv" — bunăoară pe Cetățeanul Turmentat, pe care din „turmentat" l-am face lucid și l-am înzestra cu o minte dreaptă, în stare să „înfiereze" răul —, întreaga operă s-ar prăbuși. Impresia ultimă este că însuși Caragiale n-ar putea efectua o asemenea schimbare).

De altă parte, căutând să definim cât mai exact specificul satirei eminesciene, constatăm că „ironia fină", „spiritul" — unor Negruzzi, Alecsandri, Gr. Alexandrescu, Caragiale mai ales — nu-i sunt de loc caracteristice. Într-un fel, atitudinea satirică a poetului *Luceafărului* ar putea fi apropiată de mesianismul profetic al lui Bălcescu, Heliade sau Bolliac ori de sarcasmul lui Hasdeu. Lipsește însă înflăcărarea optimistă a tribunului. În orice caz — cum am mai observat — mustrarea pozitivă, „pedagogică", cu o finalitate practică imediată, pe care am aflat-o la Hasdeu, nu convine spiritului eminescian. *Junii corupți*, bunăoară, este Eminescu, dar nu este Eminescu în întregime. Ba nici *Ai noștri tineri*, compusă la anii maturității din materia *Scrisorii III*, prin 1876 — fapt semnificativ: nepublicată antum, nu este Eminescu pur. Căci aceste splendide versuri:

Ai noștri tineri la Paris învață
La gât cravata cum se leagă nodul,
Și-apoi ne vin de fericesc norodul
Cu chipul lor isteț de oaie creață.
.....
Și-aceste mărfuri fade, ușurele,
Ce au uitat până și-a noastră limbă,
Pretind a fi pe cerul țării stele...

sunt mai întâi încorsetate în cadrul unui sonet perfect și nu lasă liberă acea revărsare amară din *Scrisori*, care pare că nu mai ține seamă de nici un fel de stavili prozodice. Au, mai ales, ca și *Junii corupți* (aceea explicabilă prin tinerețea poetului și prin influența lui Heliade), nu știu ce aer de tribună, de discurs proferat de la înălțime, în formule prea generale, conținute de o morală ușor convențională. Uscată de un fel de superioritate sentențioasă, ne apare, la urma urmei, chiar *Criticilor mei* (avem mereu în vedere nivelul înalt al liricii eminesciene luată în totalitatea ei!), unde poetul, iarăși neîntrecut de nimeni până acum, pretinde totuși a da un fel de lecție:

E ușor a scrie versuri
Când nimic nu ai a spune,
Înșirând la vorbe goale,
Ce din coadă au să sune.

Ideea este mai explicită într-o variantă:

Dar nici pot s-urmez vrodată
Al scrisori-vă tipic,
Să mă pun cu voi la masă,
Să scriu negândind nimic.
Și să caut num-atâta
Cum cuvintele se-nnoadă
Și-amețite pe hârtie
Sună prea frumos din coadă;

unde imaginea vorbelor „amețite", sunând „din coadă" este extraordinară; însă modul de detașare, față de vulgul ignar, a *eu*-lui poetului cunoscător a toate aduce o stridență din punct de vedere estetic. Nici atât de des citatele și admiratele din postuma *În zadar în colbul școlii* nu sunt Eminescu pur, dat fiind că ele sună ușor didactic, cu tot marele, indiscutabil adevăr cuprins în ele:

Nu e carte să înveți
Ca viața să aibă preț,
Ci trăiește, chinuiește
Și de toate pătimește
Ș-ai s-auzi cum iarba crește.

În fond, insatisfacția vine din împrejurarea că în versuri precum cele de mai sus, e vorba de niște idei prea generale. Cititorul e nesățios și vrea *să audă numai pe Eminescu.* Considerând acum lucrurile din partea opusă, mergând adică spre acele pasaje în care poetul este *foarte personal* — abundente în manuscrise —, se cade să observăm o altă scădere, de care comentatorii postumelor trebuie să țină seama neapărat. În anume ciorne, printr-un fel de prea mare insistență analitică, sarcasmul eminescian se subție, trece spre un soi de cicăleală comică, și fiorul grav se împrăștie. Între variantele *Scrisorii II* aflăm aceste versuri, suprimate cu nemilă, pe drept cuvânt, ușoara lor frivolitate fiind în dezacord cu textul definitiv:

Scanned with OKEN Scanner

Decât s-aud că mersul mi-l laudă-un olog,
Că numele mi-l trece un tont în catalog —
Erou să fiu în creier pedant și amărât,
Cu mine să-și petreacă o noapte de urât —
Decât să-mi văd versul în gurile de rând,
Mai bine pe un zâmbet al dragostei îl vând.

Astfel de nemurire o dau oricui poftește,
Ușor de ea mă mângâi, râzând filozofește
Poemuri, manuscrise, povești și cu novele
Să lege gavanoase le dau iubitei mele,
Că tot n-ar fi atâta de strașnică risipa
Cum o fac aprinzându-mi cu fâșiile pipa.

Lângă atâta cinism — în chip evident, nepotrivit gravității romanticului —, cercetătorul variantelor află, în același vraf de caiete de prin 1876, atitudinea contrară, de pildă gândul nobil al perenității artei.

Căci lamura vieții ați strâns-o în gândire,
I-ați dat o haină scumpă de neîmbătrânire,
Oricum se schimbă vremea, oricum se primenește,
În dreapta-vă oglindă oricând se regăsește.
Căci partea-adevărată și cea nepieritoare
E orișicând aevea și nici în scrieri moare.

Fragmentul suna însă didactic și poetul îl înlătură de asemeni. Realitatea este că diferitele atitudini se adună într-un șuvoi liric foarte personal, și modalitatea satirică eminesciană, marea poezie a *Scrisorilor*, se constituie dintr-o sublimă furie, exercitată parcă în gol. E amărăciunea profundă a unui mare copil al durerii, tumult sufletesc strâns într-un impas fără posibilitatea unei ieșiri. De aceea *crede* cu tărie că numai Vlad, punctul de vedere al rațiunii practice, ar putea pune capăt răului, dând foc la pușcărie și la casa de nebuni. De aceea el este adânc convins — poeticește vorbind — că trebuie să-și frângă pana, orice întreprindere artistică și intelectuală fiind sortită neantului, într-o societate atât de mizeră, ale cărei laude l-ar mâhni peste măsură. În fața acestei lumi poetul nu poate adopta cinismul sau ironia, dar, în ultimă instanță, nici superioritatea rece, detașată, la care îndemna filozoful său preferat, atitudine pe care o va configura în *Glossă* și în *Luceafărul*. Impresia ce se degajă din *Scrisori*, mai ales dintr-a doua și din a patra, este că Eminescu nu se confundă cu atitudinea lui Schopenhauer, ci mai degrabă că sufletul lui însuși formează *obiectul* filozofiei lui Schopenhauer. Mai mult încă, spiritul său nu se poate hrăni exclusiv și deplin (avem mereu în vedere ironia romantică și concluzia generală ce ar putea-o trage contemporanul nostru din confruntarea celor patru sau cinci *Scrisori*) din contemplarea cu un ochi astronomic a mișcării eterne a cosmosului și nici din scufundarea în trecutul frumos, plin de fapte mărețe, unde dragostea și virtutea erau posibile la modul ideal. „Setea liniștii eterne" este chiar condiția geniului puternic ancorat în mediul în care s-a născut, stare pur poten-

Scanned with OKEN Scanner

țială, de un dramatism intens. Adesea, conștiința poetului nu se poate păstra în atitudinea de spectator al lumii, ci este cuprins mai curând de un fel de panică, strigă din mijlocul unor vârtejuri ametitoare. Sufletul balansează tragic între dezechilibrul metafizic, vecin cu nebunia sublimă, și melancolia saturniană a geniului. Opera, viața, iubirea, ura, boala și moartea formează un tot indescriptibil și din aceste puncte de vedere finalul *Scrisorii IV* este edificator, mult mai dramatic și mai apropiat de sensibilitatea modernă decât chiar *Glossa* și *Luceafărul.*

Da... visam odinioară pe acea ce m-ar iubi,
Când aș sta pierdut de gânduri, peste umăr m-ar privi,
Aș simți-o că-i aproape și ar ști c-o înțeleg...
Din sărmana noastră viață am dura roman întreg...
N-o mai caut... ce să caut? e același cântec vechi,
Setea liniștei eterne care-mi sună în urechi;
Dar organele-s sfărâmate și-n strigări iregulare,
Vechiul cântec mai străbate cum în nopți izvorul sare.
P-ici, pe colo mai străbate câte-o rază mai curată
Dintr-un *Carmen Saeculare* ce-l visai și eu odată.
Astfel șuieră și strigă, scapără și rupt răsună,
Se împing tumultuoase și sălbatice pe strună,
Și în gându-mi trece vântul, capul arde pustiit,
Aspru, rece, sună cântul cel etern, neispăvit...
Unde-s șirurile goale din viață să le spun?
Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun!

Odată cu expresivitatea genială a limbii, valoarea înaltă a poeziei lui Eminescu se realizează prin adâncimea gândirii. Ca toți marii poeți ai lumii, Eminescu a fost un filozof, așa după cum toți marii filozofi sunt, în fond, poeți. Gândirea filozofică, în căutare de profunzime și de cuprindere, s-a slujit mai întotdeauna de metafore, începând chiar cu Platon; iar poezia mare s-a întemeiat oricând pe gândirea filozofică, amândouă având a pune spiritul în stare de autocunoaștere și de adâncă pătrundere a sensurilor condiției umane. Nu numai întâmplarea a făcut ca cel mai mare poet al românilor să fie în același timp și un filozof specializat, prin studii anume făcute, fără a fi însă un profesionist în înțelesul obișnuit al cuvântului.

Care este filozofia lui Eminescu? Lucrul este greu de determinat cu exactitate absolută și în orice caz cercetarea amănunțită a problemei nu-și are locul aici.

Decepționat prin împrejurările vieții și ale epocii, trăind într-o vreme când idealurile avântate ale generațiuei de la 1848 par a se fi stins — cum mărturisește în *Epigonii* —, când pe plan mondial mișcări precum aceea a comunarzilor de la 1871 erau înăbușite în sânge, când ziaristul de la *Timpul* avea în față-i spectacolul politicianismului veros, Eminescu devine un adept al lui Schopenhauer. Lumea, „vis al morții eterne", este o scenă de teatru, câmp de desfășurare a răului și a suferinței produse de Voința de a trăi. A lupta activ împotriva răului universal, a dori un mai bine, fericirea, înseamnă a spori eficiența acestui rău, ale cărui rădăcini

Scanned with OKEN Scanner

nasc din dorințe. Singura procedare înțeleaptă este a ucide în noi orice dorință și a adopta o atitudine de indiferență totală, rece, ataraxia schopenhaueriană. Un mijloc de a adormi voința de a trăi este contemplarea artistică, înălțarea impersonală, cum spunea Maiorescu, pasager totuși, pentru că în ultimă instanță gânditorul trebuie să se resemneze la supremul Nimic, Nirvana, pe care filozoful german o resuscita din textele budiste, frecventate ca atare și de poetul român. Așa spune și Eminescu în *Mortua est:* „Decât un vis searbăd mai bine *nimic*". Se cuvine să adăugăm, totuși, imediat, că filozofia atât de întunecată a lui Schopenhauer este ea însăși, la rându-i, un produs al decepționismului european din epocă. În al doilea rând, sistemul pe deplin închegat al gânditorului german predica ascetismul, misoginismul cel mai negru, mizantropia absolută și totodată abținerea de la orice polemică. Ceea ce nu este deloc cazul lui Eminescu. Nimeni până la dânsul și nici de la dânsul încoace n-a cântat în versuri mai frumoase dragostea și natura, frumusețile vieții. Iar întrucât privește militantismul social, împotrivirea activă la rău, chiar dacă am lăsa deoparte poezia satirică, istoria ziaristicii românești nu cunoaște un condei mai neobosit și mai ager în combaterea asupritorilor celor mulți, pe care Eminescu îi iubea cu patimă, cu un fanatism declarat, putem spune. Puțini sunt oamenii mari, din trecutul nostru cultural și politic, — poate că numărul lor se reduce la unul singur: Bălcescu — sub pana cărora cuvântul spus în această privință să țâșnească cu atâta sinceritate ca la Eminescu:

„Iubesc acest popor bun, blând, omenos, pe spatele căruia diplomații croiesc charte și rezbele, zugrăvesc împărății despre care lui nici prin gând nu-i trece, iubesc acest popor care servește de cataligi tuturor acelora ce se înalță la putere —, popor nenorocit care geme sub măreția tuturor palatelor de gheață ce i le așezăm pe umăr."

Așadar, oricât de evident, schopenhauerismul lui Eminescu, într-un anume sens, rămâne precar, inconsecvent am spune. Este clar pentru oricine, în definitiv, că, privită cosmic, în ultima-i finalitate, viața, existența, pare absurdă, fără sens. Însă Eminescu nu făcea parte din acea categorie de tineri intelectuali care, cum spune Camil Petrescu într-un loc, după prima lecție a profesorului de filozofie se grăbesc să-și anunțe pașnicii părinți dintr-un fund de provincie despre inexistența lui Dumnezeu, printr-o carte poștală. Filozofia neantului poate atrage, prin punerea în vibrație ontologică a spiritului pe margini de prăpăstii, însă nihilismul absolut devine, la rându-i, un nonsens, pe cât de urât, pe atât de pernicios cursului vieții imediate, în contradicție cu natura umană. În ordinea practică a lucrurilor, după cum s-a observat, Eminescu propune o filozofie politică dacă nu adevărată, totuși extrem de semnificativă, ca împotrivire față de lumea în care i-a fost dat să trăiască și să lucreze. Formele liberalismului burghez s-au degradat, ele încurajează numai demagogia și câștigul fără muncă, în timp ce poporul continua să geamă în asuprirea cea mai grea, societatea amenințând să evolueze din rău în mai rău. Răul cel mare îl constituie *sărăcia* claselor productive, a țărănimii în primul rând, dar și a muncitorului și a micilor meseriași, prin spolierea sistematică favorizată de

Scanned with OKEN Scanner

parlamentarismul modern decăzut, care a născut instituții parazitare. Naționalismul poetului trece uneori spre xenofobie, Eminescu fiind gata a vedea invazia alogenilor în rândurile păturii „superpuse", mai ales în sectorul bancar și comercial, ca pe un rău dintre cele mai mari. Mai bine trăia poporul — crede cu dreptate sau fără poetul — pe vremea lui Ștefan cel Mare, care habar nu avea de parlamente și nu știa alta decât să fărâme la turci, să bea vin de Cotnari și să ridice biserici pentru iertarea păcatelor. Întoarcerea la starea arhaică, patriarhală, la „obiceiul pământului" din vremile lui Ștefan sau Matei Basarab, era teoretizată de ziarist prin îmbrățișarea filozofiei politice a lui Montesquieu, care arătase că legile trebuie să rezulte din raporturi necesare în natura lucrurilor, sau din fiziocrați, precum Quesnay, Pont de Nemours, Mercier de Riviere etc., care comparau societățile umane cu cele ale furnicilor sau ale albinelor, evoluând deci conform unor principii imanente. Pe punctul de a cădea în utopii, Eminescu nu greșea prea mult.

Așadar, înainte de orice, în gândirea filozofică a lui Eminescu — oricât de specializată —, sistemul nu va putea fi găsit. Importantă rămâne mereu atitudinea poetului. Mai mult încă, funcția cognitivă propriu-zisă a gândirii cade tot timpul în planul doi, și filozofia, câtă este și cum este, trebuie privită mai cu seamă ca instrument de vehiculare a metaforei. Și amărăciunea schopenhaueriană și regresul în istorie sunt vizibile în poezia lui Eminescu. Însă, chiar dacă neadevărate fiind, luate în ele însele, o dată intrate în sinteza artistică, în acel revers plastic al gândirii eminesciene, ele exprimă adevăruri indubitabile, ce se impun cu o forță de expresivitate cu totul excepțională, depășind cu mult sâmburele teoretic.

Neîndoios, lăsându-i de o parte sistemul, ca imposibil de urmat, suntem datori a observa că Schopenhauer a fost el însuși un mare scriitor. Izolate din context, precum proverbele ce se pot utiliza în diferite împrejurări, fie și numai puse cu meșteșug cap la cap, ideile lui se transformă în metafore, devin instrumente de expresie în construcții proprii. *Cu mâne zilele-ți adaogi* — cum au observat toți exegeții — este curată versificație de percepte schopenhaueriene. Și totuși, câtă frumusețe liniștită, senină, realizată prin transpunerea lor în cea mai limpede limbă românească:

Cu mâne zilele-ți adaogi,
Cu ieri viața ta o scazi
Și ai cu toate astea-n față
De-a pururi ziua cea de azi.
.....
Naintea nopții noastre îmblă
Crăiasa dulcii dimineți;
Căci moartea însăși e-o părere
Și-un vistiernic de vieți.
.....
Priveliștile sclipitoare
Ce-n repezi șiruri se distern,
Repauză nestrămutate
Sub raza gândului etern.

Deși *Glossă* stă în chipul cel mai evident sub semnul filosofiei stoice, poezia este, în același timp, o satiră de un anumit soi, abia acoperită. Plecând și aici de la Schopenhauer, poetul înșiră abstract și rece, cu toate verbele la prezentul etern, o serie de maxime:

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate.
Ce e rău și ce e bine
Tu te-ntreabă și socoate.
Nu spera și nu ai teamă,
Ce e val ca valul trece;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămâi la toate rece.

De astă dată, sarcasmul și ironia romantică sunt reținute în detașarea superioară a înțeleptului, devenită însă, indirect, act de acuzare și, totodată, scut de apărare împotriva mediului social corupt, meschin și urât. Lumea trebuie privită numai ca un spectacol de teatru, cu impasibilitate:

Privitor la teatru
Tu în lume să te-nchipui:
Joace unul și pe patru,
Totuși tu ghici-vei chipu-i,
Și de plânge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Și-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.

Însuși gnomismul acestei poezii, făcută din sentențe, compusă din strofe, dezvoltate, fiecare dintre ele, din câte una din maximele enunțate la început — maxime atât de inextricabile, încât se pot citi perfect și de-a-ndăratelea — este o modalitate satirică cu totul originală. Sensul este — înalt ironic — al constatării reci și banale, într-un fel, al lucrului dat o dată pentru totdeauna, imposibil de schimbat, oricâte iluzii ne-am face:

Viitorul și trecutul
Sunt a filei două fețe,
Vede-n capăt începutul
Cine știe să le-nvețe;
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
Te întreabă și socoate.

Ici-colo străbate, scăpat din aceste forme fixe, verbul eminescian, nemilos, din *Scrisori*:

Nu spera când vezi mișeii
La izbândă făcând punte,

Te-or întrece nătărăii,
De ai fi cu stea în frunte:
Teamă n-ai, căta-vor iarăși
Între dânșii să se plece.
Nu te prinde lor tovarăși:
Ce e val, ca valul trece.

Atitudinea este însă cea din *Luceafărul*: „Trăind în cercul vostru strâmt,/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece."

Cu toate acestea, nu trebuie să ne lăsăm înșelați de aparențe, și nici chiar de declarațiile cele mai categorice, cum ar fi sfârșitul *Glossei* sau al *Luceafărului*. Eminescianismul cel mai adevărat, mai tipic, autentic, stă în zbaterea interioară a spiritului, în acea senzație de haos, de pustiu și zădărnicie, de înstrăinare de sine însuși, prin negăsirea unui punct de sprijin, vizibilă încă din *Melancolie* (1876), una dintre primele poezii fără... „ideologie", care aduce cu finalul *Scrisorii IV*:

În van mai caut lumea-mi în obositul creier,
Căci răgușit, tomnatic, vrăjește trist un greier;
Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi țiu,
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.
Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură...

Prezentă într-o altă fațetă și la epoca *Glossei* și a *Luceafărului*, în *Odă (în metru antic)* (1883):

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat cu haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

Oda (în metru antic) aduce contopirea celor două extreme — *durerea* și *plăcerea*. Suferința devine *dureros de dulce* și *cupa morții neîndurătoare* este băută *cu voluptate*:

Suferință, tu, dureros de dulce...
Până-n fund băui voluptatea morții
Neîndurătoare.

Poetul ar dori să nu mai scrie, schițează gestul amar al frângerii penei, ca în *Scrisoarea II*, vrea să înlăture din cale-și „ochii tulburători" și cere „nepăsării triste" liniștea supremă:

Piară-mi ochii tulburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă,
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!

Dar „melancolia", „stolurile" de iluzii și amintiri îi dau ocol. Îi copleșesc cu tumultul lor, „târâiesc ca greierii" și cad grele, materiale, sfărâmându-se în

suflet, bat la poarta vieții și cer „veșmintele vorbirii", transformându-se iremediabil în vers, ca în *Singurătate*:

Ah! de câte ori voit-am
Ca să spânzur lira-n cui
Și un capăt poeziei
Și pustiului să pui;

Dar atuncea greieri, șoareci,
Cu ușor-măruntul mers,
Readuc melancolia-mi,
Iară ea se face vers.

O puzderie de proiecte eminesciene din manuscrise sunt consacrate unor poeme sau piese de teatru cu subiecte mitologice și istorice. Ca și Hasdeu și, într-o măsură, poate chiar sub influența *Istoriei critice* a acestuia, pe care Eminescu o aprecia foarte mult — deși între cei doi scriitori nu exista prietenie ci, chiar dimpotrivă, destulă răceală —, poetul este intens ocupat de epoca dacilor. Încă foarte tânăr fiind, plănuia o epopee despre Decebal și despre războaiele daco-romane. În descendența lui Asachi, Stamati sau Bolintineanu, inspirându-se din folclor și legende, Eminescu evoca pe Dochia, păstorița de pe Ceahlău, în *Memento mori* sau în compoziția *Povestea Dochiei* și *Ursitorile*, gândind constituirea unei mitologii referitoare la nașterea poporului român. Dochia este o zână a pădurii, cu pasărea măiastră pe umăru-i alb, într-o luntre trasă de un stol de lebede albe. În a doua, devine fiică de cioban, „văduvioară tinerică", locuind în „temeiul codrului", stând pe prispa bordeiului, la umbra unui tei, și legănându-și copilul, simbolul etnicității noastre.

Dormi la umbră, dormi în pace,
Că mama ție ți-a face,
Sub cel tei bătut de vânt
Pătișorul de pământ;
Multe-s rămurelele,
Tot or bate stelele,
Iară luna va străbate
Dulcea ta singurătate,
Iar când vântul v-aromi,
Mândru mi te-oi adormi,
Și când vântul va sufla,
Teiul se va legăna,
Florile-și va strecura,
Iarăși te va deștepta,
Sub rotirea norilor,
În căderea florilor,
Sub lucirea stelelor
Și la jocul ielelor,
Sub frunza stejarilor,
La glasul izvoarelor.

Scanned with OKEN Scanner

În alte postume: *Sarmis, Gemenii, Odin și poetul* etc., zeii Valhalei gotice, în frunte cu marele Odin, sunt și aceia ai dacilor, în primul rând Zamolxe, lui Eminescu plăcându-i să aprobe, poeticește, teza luiMiron Costin și a lui Laurențiu Toppeltin de Mediaș și să confunde pe geto-daci cu vechii goți. În această ordine de idei, se poate vorbi de un adevărat dacism la poetul nostru național, de atracția spre trecutul protoistoric, pierdut în cețuri și legende, de interesul pentru primitiv și primordial. Tema este predilectă la romantici. Am întâlnit-o la nebulosul Grandea, byronian acela, confuz. Sub aspectul misteriosului de senzație o cultiva și neștiutul acum junimist Ion Pop Florantin. O vor relua, în felurite chipuri, însă sub pecetea eminesciană de acum înainte, Sadoveanu și Blaga. Chiar G. Călinescu dădea un tablou geto-dac în câteva versuri și într-o descriere de natură din *Enigma Otiliei*, plecând de la o mențiune găsită în Herodot. Firește, au făcut caz de dacism și tradiționaliștii etniciști de tipul lui Aron Cotruș, în alt chip Dan Botta, unii în poezii exaltând „sângele dac" în spirit naționalist-șovin. În concepția lui Eminescu, resuscitarea dacilor era un argument poetic spre a demonstra vechimea și statornicia poporului și a istoriei noastre. Metoda lui de introducere în mitul-legendă este aceea a vrajei exercitată de basm. În *Memento-mori, Legenda secolelor* eminesciană, istoria dacică ocupă un loc central. Basmul, „vechea secolelor strajă", deschide cu cheile lui de aur poarta templului unde „se torc secolii":

Când posomorâtul basmu — vechea secolelor strajă —
Îmi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor lui vrajă
Poarta naltă de la templul unde secolii se torc —
Eu sub arcurile negre, cu stâlpi nalți suiți în stele,
Uriașa roat-a lumii înapoi eu o întorc.

Peisajul dacic este, ca și la Hasdeu, — hiperbolizat însă de transfigurarea poetică cu totul excepțională — de o colosalitate păduratică neînchipuită, cu fluvii amazonice și lacuri gigantice străjuite de stânci negre ori de ziduri gotice, cu bolțile crăpate de invazia vegetalului. Asupra acestui codru-cetate, cu arcurile din ramuri și stâlpi de trunchiuri groase, aurul luminii solare curge ca o miere grea și transparentă, făcând să se vadă fundul de argint al apelor clare, ca într-un miraj ce depășește orice imaginație. Confuzia dintre regnuri este acum posibilă, și din scorburi de copaci vechi ies zâne fete de împărat, în frunte cu Dochia, purtând donițe pe umerele goale ca ale Dianei. Ele sunt păstorițe de cerboaice albe cu tălăngi la gât, adunate în turme pe cărările codrului, sara, în glas de bucium. Bucolicul eliadesc din *Sburătorul* — la care poetul nu se putea să nu fi fost atent — e proiectat într-un peisaj de Canaan, de o beție fantastică. Laptele tras din ugere, cu mâini de zeițe, în vasele sunătoare, umple de murmure sălbatica pădure:

Din copaci ies zâne mândre, de-mpărat frumoase fete,
Ținând donița pe umăr, gingașe, înalt mlădiete,
Albe trec prin umbra verde, la cerboaice se înclin,
Ce sub dulcele lor mâne își oferă răbdătoare
Ugerele lor umplute, și în doniți sunătoare
Laptele-n cadență curge, codru-mplând cu murmur lin.

S-ar părea că peste atâta fantastic poetic nu se mai poate trece. Și totuși, într-o altă postumă din aceeași vreme (1872-1873), cunoscută sub titlul *Dacă treci râul Selenei*, dăm peste descripția unei livezi extraterestre de o somptuozitate în sălbăticie și uriețenie de care însuși Eminescu se va fi înspăimântat, necitind-o caracudei, atât de pozitive, și lăsând-o posterității, uimită și ea peste măsură de o asemenea construcție cantemiriană ce trosnește din toate încheieturile sub greutatea frumosului edenic. Aerul e „vioriu", material, încărcat de miresmele ce se ridică din „oștiri de flori", atârnând în „snopi" de liane, ca ghirlănzi impenetrabile, legând arbor de arbor. Mierea curge din fagur ca auru-n soare, cireșii se-ncovoaie până la pământ sub povara boabelor negre, vița-de-vie crește ca „huciuiri", cu strugurii vineți-brumării ori galbeni ca aurul, pe maluri de ape cresc „lunci" de portocali. La mijloc se află palatul Selenei — adică al Lunii —, cu zece intrări și mii de ferestre, cu bolți transparente, prin care se prefiră o lumină albastră, cu muri de care atârnă oglinzi de diamant și icoane cu fete de crai, cu coloane de argint prin care trece... Luna cu părul blond, desfăcut în valuri pe umeri, „îmflat cu dulce de miroase și cântec":

Aurul e vioriu, miroasele florilor mândre'
Adormitor se ridică din oștile florilor mândre;
Într-un codru măreț unde arbor legat e de arbor,
De liane ce spânzură-n aer snopii de flori,
Unde prin vechii copaci-și fac albinele stupii sălbatici,
Plin de faguri de miere, ce curge ca auru-n soare,
Cu de ghirlănzi uriașe copaci, din a lor rădăcine
Până la vârfii din nori cu liane încolăciți-s,
Cari cu snopi de flori i-nconjoară măria le-ngroapă.
Dacă prin codri pătrunzi dai de-o vale frumoasă și verde,
Pe-al cărei deal se-ntinde o mândră grădină.
Mari cireși cu boabe negre, cu frunza lor verde,
Crengile-ndoaie de greul dulcilor, negrelor boabe,
Meri cu merele roșii ca fața cea dulce-a Aurorii,
Mișcă-n vânt frumoasele, mari odorantele roade;
Iară pe marginea mândrei grădini înălțată-i în huciuri
Vița de vie cu frunza întoarsă ce umbră dorește,
Și cu strugurii vineți și galbeni ce îmflați stau la soare.
Vineți cu brumă sunt unii, iar alții cu boabele galbene ca aurul.
Fluturii le-nconjoară ca dulci corăbioare de colori și lumini,
Iar albine din bobițe crăpate sorb lamura mierii;
Iar în mijloc de grădină, într-o luncă de verzi portocale,
Nalță-se ca într-un flor învăluit palatul Selenei.
Mare-i cu zece intrări, la care duc scări înălțate
Și cerdacuri în aer, ținut de-argintoase columne,
Și-n trei caturi se-nalță palatul cu mii de ferestre
Mari și boltite prin care pătrunde-o lumină albastră.
Și prin bolți de ferestre se văd argintoase coloane,
Mari cu oglinzi de diamant, ce lucesc mai clare ca ziua,
Mândre icoane cu fete de crai îmbrăcate-n albastru,

Scanned with OKEN Scanner

Codri de basme cu arbori vrăjiți și cu albe cerboaice.
Iar prin coloane pare că vezi trecând o minune:
Luna cu părul ei blond desfăcut, care curge-n valuri,
Pe umeri în jos, îmflat cu dulce de miroase și cântec,
Care tremură-n veci în aerul fin al serii.
D-umerii goi abia se ține o mantie-albastră,
Mâinile-i albe de ceară se joacă cu cozile blonde
Și cu mărgeanul ce cade pe sâni și cu creții de mantă.

Uriețenia floral, de Niponie fabuloasă și sălbatecă, adusă într-un spațiu subtropical, înconjoară și palatul lui Miradonis, situat de asemeni „sub streașina codrului". Aici florile cresc ca pădurile de mari, trandafirii sunt ca „sorii", crinii „ca urnele antice de argint", musculițele sunt ca stelele, fluturii au „părul de aur" și aripi de curcubeu:

Iar în castel treci prin colonade,
Dai de-nalte halte cu plafonul
Lor negru strălucit și cu păduri
De flori. Păduri cărora florile
Ca arbori-s de mari. Roze ca sorii,
Și crini, ca urnele antice de-argint,
Se leagănă, pe lugerii cei nalți,
Iar aerul văratec, dulce, moale.
Ca stele sunt musculițe prin frunze.
Și împlu aerul cel cald cu o lumină
Verzuie, clară, aromată. Fluturi —
Cu părul de aur și cu aripioare
De curcubău — în haine de argint.

Palatul Selenei, situat dincolo de râul care desparte realul de ireal, l-am mai aflat și în *Mortua est*, mai convențional prin înlăturarea încărcăturii fabulosului vegetal:

Trecut-ai când ceru-i câmpie senină
Cu râuri de lapte și flori de lumină,
Când norii cei negri par sumbre palate,
De luna regină pe rând vizitate.

De-acolo vine și celebra descriere — dată publicității ca fiind mai cuminte — în nuvela *Sărmanul Dionis*, edenul lunar unde eroul își duce iubita:

„Înzestrat cu o închipuire uriețească, el a pus doi sori și trei luni în albastra-ntunecime a cerului și dintr-un șir de munți a zidit domenicul său palat. Colonade — stânci sure, streșine —, un codru antic ce vine în nouri. Scări înalte coborau printre coaste prăbușite, printre bucăți de pădure ponorâte în fundul râpelor, până într-o vale întinsă tăietă de-un fluviu măreț, care părea a-și purta insulele sale ca pe niște corăbii, acoperite de dumbrave... Insulele se înălțau cu scorburi de tămâie și cu prund de umbră. Dumbrăvile lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul râului... Șiruri de cireși scuturâ grei omătul trandafiriu a înfloririi lor bogate... flori cântau în aer cu frunze îngreuiete de gândaci ca pietre scumpe, și murmurul lor împletea lumea de un cutremur voluptos. Greieri răgușiți cântau ca orologii aruncate în iarbă..."

Sau peisajul din *Făt frumos din lacrimă*, de astă dată de basm curat și deci acceptat ca atare:

„Când se lumină de ziuă, Făt-frumos vede că șirul munților dă într-o mare verde și întinsă, ce trăiește în mii de valuri senine, strălucite, cari treieră apa mării încet melodios... În capătul șirului de munți, drept asupra mării, se oglindea în fundul ei o măreață stâncă de granit, din care răsărea ca un cuib alb o cetate frumoasă, care de albă ce era, părea poleită cu argint. Din zidurile arcate răsăreau ferestre strălucite..."

Ori, în sfârșit, insula lui Euthanasius, din nuvela *Cezara*:

„Se făcuse noapte. Stelele mari și albe străluceau pe cer și argintul lunii trecea sfâșiind valurile transparente de nouri ce se-ncrețeau în drumu-i. Noaptea era caldă, îmbătată de mirosul snopurilor de flori..."

Dar, ca și cele două nuvele, poemele postume ieșite din atmosfera dacică poartă semnificații, o „ideologie", ca să spunem așa. *Memento mori* — cel mai întins dintre ele — din care Eminescu nu a publicat decât fragmentul *Egipetul*, este o „panoramă a deșertăciunilor", pe tema *Ecleziastului*, cea mai poetică cu putință, ca și în *Viiața lumii* a lui Miron Costin. Poetul străbate cu închipuirea marile momente ale istoriei omenirii, de la anticul Babilon până la Revoluția franceză și conchide că lumea e purtată de „un val fără de nume", că, în cele din urmă, „pe-a istoriei câmpie" se lasă „oceanul de-ntuneric". Bând din „apa vie a nemuririi", după ce basmul îi deschisese cu chei secrete porțile secolelor trecute, el ar putea să asiste în continuare la curgerea istoriei până la prăbușirea definitivă a lumii, până când, ca și în *Scrisoarea I*, „Timpul mort și-ntinde membrii și devine vecinicie". Își refuză însă acest spectacol:

Dar la ce să beau din lacul ce dă viață nesfârșită,
Ca să văd istoria lumii dinainte-mi răpetită,
Cu aceleași lungi mizerii s-obosesc sufletu-mi mut?
Și să văd cum nasc popoare, cum trăiesc, cum mor. Și toate
Cu virtuți, vicii aceleași,-cu mizerii repetate...
Vrei viitorul a cunoaște, te întoarce spre trecut.

Totuși în lacul miraculos ce conține „agheazima nemuririi", se află o picătură din „visul poeziei ș-a gândirei", care transcende spiritul în chipul schopenhauerian cunoscut (dacă nu cumva intră la mijloc și consolarea schilleriană din finalul la *Die Gotter Griechenlands*, modelul parțial al lui Eminescu în zugrăvirea Greciei primitiv-naive, homerice, din corpul poemului), trecătoare însă și aceasta din urmă. Gândul platonician ultim, încercat și de Michelangelo, ideea că însuși frumosul artistic ar fi înșelător, își face loc abia simțit:

Din agheazima din lacul ce te-nchină nemurirei,
E o picătură-n vinul poeziei ș-a gândirei.
Dar o picătură numai. Decât altele ce mor,
Ele țin mai mult. *Umane*, vor pieri și ele toate.
In zadar le scrii în piatră și le crezi eternizate,
Căci eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător.

Și de-aceea beau paharul poeziei înfocate.
Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate
Să citesc din cartea lumii semne, ce mai nu le-am scris.
La nimic reduce moartea cifra vieții ceă obscură —
În zadar o măsurăm noi cu-a gândirilor măsură,
Căci gândirile-s fantome, când viața este vis.

Acesta este plonjonul în timp al poetului. Cel în spațiu, mai tulbure formulat, din cauza mitologiei grele, un ezoterism poetic de fapt, îl găsim în *Povestea magului călător în stele*. Fantastica istorie începe după tipicul basmului românesc: un împărat, ajuns la adânci bătrânețe, propune „sfatului boierilor" ca fiul său — mai înainte de a primi coroana — să meargă (ca în *Varlam și Ioasaf* ori *Sindipa*) a se împărtăși din înțelepciunea unui mag-sihastru, locuitor în misterioasele peșteri de pe muntele Pionul sau Ceahlăul care, cum se știe, după Eminescu sau după Sadoveanu, este un fel de Olimp, de o rară sălbăticie geologică.

Înfruntând furtuni teribile, străbătând prăpăstii fioroase și păduri necălcate de picior omenesc, fiul de împărat ajunge la fabulosul zodier cititor în stele, care e și un fel de solomonar ce ține legate în fundul muntelui, de pietre bătrâne, furtunile. Magul deține o carte astrologică misterioasă. (Personajul e din categoria anticarului Ruben sau Riven din nuvela *Sărmanul Dionis*, având însă puncte de asemănare și cu „realul" moș Leonte Zodierul din povestea *Balaurul* din *H a n u' Ancuței*. „Poezia" lui se sprijină pe acele credințe adânc înrădăcinate în popor, conform cărora există oameni ce știu să citească în cărți *vechi* — altele decât cele bisericești —, apocrife, păgâni în stare a face prevestiri și vrăji senzaționale. Cartea magului de pe Ceahlău are însemnate în ea, cu litere „strâmbe, întoarse-arăbește", „misterele universului, pe care numai el le poate înțelege. „Mitele" spun că orice om are câte o stea pe cer — ca în credințele folclorice — ce pare însă a fi un fel de prototip archeu al insului uman pământesc: „Un om se naște — un înger o stea aprinde/ Și pe pământ coboară în corpul lui de lut." Prototipul ar fi, deci, neștiut sau numai vag presimțit, de esență divină. Căci geniile-îngeri beau din „vinu-uitării" (dorință pe care o avea și poetul admirator al naivității homerice din vârsta de aur) și devin oameni obișnuiți, încorporându-se. Dacă însă, printr-o eroare — posibilă în planul creațiunii —, Dumnezeu „se-mpiedică la cifra vieții făr' să vrea", prin excepție pot lua naștere „mințile oculte", cu „gândire de titan", demonii, aceasta fiind un fel de teorie magică a ivirii geniilor printre oameni. Fiul de împărat se dovedește a fi dintre acei damnați care nu au stele pe cer și bătrânul mag nu-i poate citi cartea vieții. Atunci, printr-un misterios ritual vrăjitoresc, îi dă să bea un „vin roșu ca sânge de taur", dintr-o cupă încrustată cu cifre maure, scufundându-l astfel într-un somn care-l transportă în spațiile interastrale, „vis de lungă magie", de unde pământul — ca în călătoriile cosmice de azi — se poate vedea contrăgându-se într-un punct minuscul. La rându-i, magul coboară pe vârful muntelui, cu puterile-i oculte, o stea-cometă, pe care încalecă și pornește în haos. Dacă, așa cum este aproape sigur, poetul a citit *Die Epigonen* al lui Immerman, a citit fără îndoială și romanul *Münchausen*, într-o variantă de același (4 vol. 1838-1839) reținând o sugestie tehnică, cu atât mai mult cu cât această scriere îl putea trimite și la *Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige*

Scanned with OKEN Scanner

Abendtauer des Freiherrn von Münchausen, carte tradusă mult mai devreme în germană de către G.A. Bürger, după redacția în engleză a lui R.E. Raspe.. Spectacolul cosmic e cel din *Mortua est*:

Deasupra vedea stele și dedesubtu-i stele,
El zboară fără preget ca tunetul rănit;
În sus, în dreapta,-n lanurile de stele
Dispar. El cade-un astru în caos azvârlit.

La ținta călătoriei sale cosmice magul află pe fiul de împărat în grea asceză, tânjind în continuare de lipsa stelei și iubind Visarea în locul Cugetării, care ucide „chipul dulce creat de fantasie."

Tu cugeți. Cugetarea cu raze reci pătrunde,
Lovește chipul dulce creat de fantasie,
Și acest chip devine palid ca o stafie
Și-ndată ce-l privești tu el să se confunde
Cu locul de-unde vine, cu norii ori cu unde.
Dar eu... eu nu sunt astfel... Mie-mi place visarea.
Fie ea chiar un basmu, numai să fie frumos.

Așadar, geniul, ca la romanticii din familia lui Novalis și Jean Paul, este damnatul ivit printr-o greșală a contabilității universului, fără stea, de o aceeași substanță cu Demiurgul, ca și Luceafărul, aspirând la visare și uitare. Sensurile nu sunt clare, ca în antume, unde gândirea ordonează imaginile aflate aici în nebuloasa lor genuină. Elucubrație, se va zice? Mințile pozitive nu sunt departe de adevăr afirmând aceasta. Poetul însuși zisese că „cititorul va fi clătit din cap" la aflarea ideilor lui Dionis din știuta nuvelă; iar Eminescu de aici este un Dionis cu predispunerea spre „lucruri mistice și subtilități metafizice", pentru care adesea „visul era o viață și viața un vis". Elucubrația este însă sublimă prin acea tensiune poetică ce covârșește, amestec înspăimântător de mitos și magie, („unheimlich") prin efortul de a pătrunde cu puterea visului marele mister al existenței, sete de cunoaștere în starea ei pură. Viziunile sunt grandioase, palpabile, ca în basmele mitologice privitoare la construcția cosmosului. Fapt curios, deși cunoscător perfect al idealismului filozofic german, Eminescu concepe gallilean plăsmuirile lui fantastico-metafizice, naturalist-obiectiv am spune, într-un chip sublim copilăresc, cu o enormă mirare naivă în fața „comediei care se mișcă". Criticismul kantian nu convine poeziei, fiind mai mult cugetare stearpă și rece; și e cât se poate de semnificativ faptul că poetul împrumuta din filozoful german idei mai mult din *Allegemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (1755) — operă de tinerețe a lui Kant —, în construcția cosmogoniei din *Scrisoarea I*.

Comentariul subtil, sofisticat, nu e potrivit aici și mai mult încurcă lucrurile. Căci, la urma urmei, erudiția filozofică și sistemul cosmogonic nu sunt de găsit. Poetul admira pe Newton, pe Gallilei și Giordano Bruno, se vede la el tendința de a concilia — dar numai în planul ficțiunii artistice — materialismul naturalist cu teoria apriorismului în cunoaștere. Când, mai târziu, Blaga va construi o filozofie

pur idealistă, un sistem, pe deplin închegat, nici el nu se va putea dispensa de metafore. Însă Blaga, atât în filozofie, cât și în poezie, e *subtil*. La dânsul contrucțiile, și într-un domeniu și în celălalt, sunt perfect consecvente, fără fisuri, ieșirea producându-se în revelație și cugetul acceptând încifrarea misterului cu „liniște metafizică". Eminescu, mai ales în postume, se oferă mai curând naiv contemplatorului operei, cu toate inflorescențele sufletului său deschis, dezordonate până la un punct, vulnerabile. Și de aceea deschiderile spontane spre abisuri impresionează mai mult. Așa trebuiesc înțelese și preocupările matematice ale poetului, vizibile prin manuscrise, ca niște metafore naive, care însă pun pe gânduri: *„existere=movi"*, *„vivere=rezultare de motu"*, *„sentire=sentire"* *„proportionis inter se et universum"*, *„progresul=zvârcolirea tangentei în spirală"* etc. Din aceste puncte de vedere, *Povestea magului călător în stele* este superioară poemului mai închegat și clarificat *Memento mori* și, cu atât mai mult, nuvelei *Sărmanul Dionis*, unde fantasticul, pus în mișcare de pârghiile unor concepte filozofice, luate din Kant și interpretate în spirit schopenhauerian, se dezvoltă în chip ordonat, logic, în acord chiar cu realitatea în cele din urmă.

Șlefuite și ordonate, *inteligibile* prin comparație cu postumele ne apar *Egipetul, Strigoii și Rugăciunea unui dac*, aproape singurele antume ieșite din această ambianță a feericului dacic atât de prodigios. Cu greu, cunoscătorul de azi al operei marelui poet le-ar putea găsi superioare celor rămase postume. *Egipetul* creează o atmosferă și sugerează fantomele anticului Memfis mișunând sub peisajul sălbăticit al apelor Nilului, vrăjite de lumina lunii și tulburate noaptea de flamingo cel roșu:

Dar ș-acum turburând stele pe-ale Nilului lungi unde,
Noaptea flamingo cel roșu apa-ncet, încet pătrunde.
Și-acum luna argintește tot Egipetul antic;
Ș-atunci sufletul visează toat-istorie străveche,
Glasuri din trecut străbate l-a prezentului ureche,
Din a valurilor sfadă prorociri se aridic.

Strigoii este o excepțională poemă bürgerească, în care același mag desprins din stâncăria Ceahlăului invocă pe Zamolxis să dea duh iubitei lui Arald, regina dunăreană. Iată cavalcada nocturnă a strigoilor:

Ei trec ca vijelia cu aripi fără număr,
Căci caii lor aleargă alături-nspumați,
Vorbind de-a lor iubire, iubire fără saț —
Ea se lăsase dulce și greu pe al lui braț .

Și apoi încremenirea din nou în geologia în care plutește legenda:

Bătrânu-și pleacă geana și iar rămâne orb,
Picioarele lui vechie cu piatra se-mpreună,
El numără în gându-i și anii îi adună,
Ca o poveste-uitată Arald în minte-i sună,
Și peste capu-i zboară un alb ș-un negru corb.

Scanned with OKEN Scanner

Pe jilțul lui de piatră înțepenește drept
Cu cârja lui cea veche preotul cel păgân,
Și veacuri înainte el șede-uitat, bătrân,
În plete-i crește mușchiul și mușchi pe al lui sân,
Barba-n pământ i-ajunge și genele la piept.

Rugăciunea unui dac începe cu o cosmogonie asemănătoare cu cea din *Scrisoarea I*:

Pe când nu era moarte, nimic nemuritor,
Nici sâmburul luminii de viață dătător,
Nu era azi, nici mâne, nici ieri, nici totdeauna,
Căci unul era toate și totul era una;
Pe când pământul, cerul, văzduhul, lumea toată
Erau din rândul celor ce n-au fost niciodată,
Pe-atunci erai Tu singur, încât mă-ntreb în sine-mi
Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?

Sursele sunt evidente în *Edda* scandinavă (*Es war der Zeit Beginn/ Da Nichtswar,/ Nicht Sand, nicht See,/ nicht Kuhle Wogen/ Die Erde gab es Nicht/ Nicht des Himmels Wölbung"*), lucru ce confirmă din nou confuzia poetică eminesciană dintre mitologia gotică și cea dacică. Dacul însă este un titan răzvrătit împotriva atotputernicului și invocă asupra lui mânia cerească și blestemele:

Gonit de toată lumea prin anii mei să trec,
Pân' ce-oi simți că ochiu-mi de lacrime e sec,
Că-n orice om din lume un dușman mi se naște,
C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaște,
Că chinu-l și durerea simțirea-mi a-mpietrit-o,
Că pot să-mi blestem mama pe care am iubit-o —
Că ura cea mai crudă mi s-a părea amor...
Poate-oi uita durerea-mi și voi putea să mor.

Un răzvrătit împotriva lui Zamolxis este regele dac Sarmis, apărut în chip de strigoi la nunta lui Brigbelu, fratele său geamăn care îl dase morții. Cele două poeme postume, *Sarmis și Gemenii*, în care apar regii daci învrăjbiți de moarte, sunt din vremea elaborării *Scrisorilor*. Iubirea dintre Sarmis și frumoasa Tomiris e cântată cu versurile din *Scrisoarea IV*:

Ea cade în genunchi sub florile ce plouă,
Grumazul i-l cuprinde cu mâinile-amândouă
Lăsând pe spate capul... Copile! n-o să mântui?
Căci fioros de dulce pe buza ta cuvântu-i...
Și cât de mult ridici tu în gând pe-o biată roabă!
Comoara ta din suflet e singura-mi podoabă,
Cu focul blând din glasu-ți, iubite, mă cutremuri,
De-mi pare o poveste de-amor din alte vremuri,
Și ochiul tău adânc e și-n adâncime tristu-i,
Cu umeda-i privire tu sufletul îmi mistui!

Scanned with OKEN Scanner

Fratricidul mitologic e pus sub semnul răului care guvernă lumea și astfel se prevestește Sybarisul urmașilor „cu bărbi boite", pe care i-am văzut stigmatizați în *Scrisoarea III*. Însă iubirea, trădată acum, este mai tare ca orice, și titanul caută cuvântul, de negăsit, la auzirea căruia însuși atotputernicul Zamolxe să tremure. Titanul eminescian este un răzvrătit absolut, profund tragic în condiția sa, dat fiind că principiul răului este mai puternic decât însuși zeul:

Te-aș blestema pe tine, Zamolxe, dară, vai!
De tronul tău se sfarmă blăstemul ce visai.
Durerile-mpreună a lumii uriașe
Te-ating ca și suspinul copilului din fașe.
Învață-mă dar vorba de care tu să tremuri,
Semănător de stele și-ncepător de vremuri.

Satira din *Scrisori*, amestecată cu mitologia gotico-dacică o aflăm și în postuma *Odin și poetul* (1872). Pătruns în palatele albastre din adâncurile mării înghețate, poetul întâlnește printre zeii prezidați de Odin în Walhala pe însuși Decebal, bucuros a afla că blestemul lui asupra Romei s-a împlinit și că „romanii vechi și mândri, învingătorii lumii, au devenit romunculi", că acum „vorbesc franțuzește și fac politică". Așadar, la Eminescu, satira se năștea în cețuri de mitologie, dar răbufnea la suprafață în poeme mai pozitive și mai clare, de o mare violență. Iar dacă, precum am arătat, în *Scrisori*, mai ales în cea de a III-a, e subînțeleasă și ideologia politică a lui Eminescu, concepția lui despre statul arhaic, se cuvine a remarca încă un element de legătură: invazia romană și, în genere, a lumii mediteraniene asupra vieții de codru a dacilor simbolizează victoria nefastă a gândirii asupra visului, spulberarea „mitelor" primitive cotropite de civilizația de cetate, care ultragia natura sălbatică prin edilitate, începând cu podul de peste Dunăre „gând de piatră repezit din arc în arc". În același spirit e concepută, după cum se vede, filozofia și poezia blagiană a spațiului mioritic. Pan se retrage în păduri, și „sufletul" plutește numai în preajma satului. Firește, e vorba de metaforele unor artiști gânditori, care-și propun să sondeze adânc specificul etnic. În același chip trebuie înțeles și Sadoveanu, când scrie, de pildă, în *Viața lui Ștefan cel Mare*:

„Acest rai unic prin fertilitate, al Daciei, a avut locuitori statornici din cea mai adâncă preistorie, iar cei care s-au adăogat cu vremea s-au supus legilor lui firești. Civilizația, portul și datina de acum zece mii de ani subsistă încă. Trecerea culturii romane de cetate se simte întrucâtva în limbă și inteligență, fără ca fondul originar să se fi alterat".

Un titan răzvrătit, un Manfred și un Faust, dar foarte asemănător cu dacul care implora mânia lui Zamolxe, este și Mureșan (*Andrei Mureșanu. Tablou dramatic într-un act*, 1871, și *Mureșan*, 1876), pus de asemeni într-un peisaj păduros de Dacie preistorică și chemând asupra sa fulgerele mâniei cerești convins „Că sâmburele lumii e-eterna răutate":

O, fulgeră-mă numai... o, joacă comedie,
Comediant bătrâne cu glas de vijelie!
Nu vezi că nu poți face tu vun mai mare bine
Decât pe vecinicie să mă omori pe mine?
Au crezi tu că eu tremur, dar vezi — mai cred în moarte —
Ai fi prea blând să ai tu în mână-ți astă soarte,
Aș râde-atunci de viață, muncind-o cu dispreț,
Aș omorî în mine o sută de vieți,
Muncind în mine însumi al firei orice nerv,
Pieirea cea eternă în pieptu-mi să o serv...
Dar, vai, tu știi prea bine că n-am să mor pe veci —
Că vis e a ta moarte cu slabe mâini și reci,
La sorți va pune iarăși prin lumile din ceri
Durerea mea cumplită — un vecinic Ahasver —
Ca cu același suflet din nou să reapară
Migrației eterne unealtă de ocară...

A trasa linii hotărâte și definitive din discuția acestei materii este aproape imposibil, nu numai pentru că analizele și referințele largi nu pot fi întreprinse în cadrul unei expuneri mai mult narativ-descriptive, prin forța lucrurilor, dar și pentru că atitudinile spiritului eminescian din această pădure încă virgină a postumelor par a fi destul de labile, oscilând între acceptarea atotputerniciei visului din *Povestea magului călător în stele* și fatala trezire la suflarea rece a gândirii cugetătorului palid „lângă lampa cea de oliu" — care se ghicește a fi prefigurarea lui Socrate —, în finalul fragmentului dedicat Greciei antice din *Memento mori;* între dorința de a sorbi din cupa de aurora spre a-și umple pieptul de „seninul blândei dimineți", la care îl îndeamnă zeii Walhalei din *Odin și poetul*, și ideea schopenhaueriană a răului absolut, ca în *Demonism*, spre exemplu, unde se constată că „impulsul prim la orice gând, la orice voință, la orice faptă-i răul". Judecând după poemele finale, publicate de poet, *Glossă, Odă (în metru antic), Luceafărul,* tumultul dionisiac s-ar rezolva în atitudinea apolinică, în patosul seninătății abstracte, distante, reci, văzută ca un catarsis purificator de patimi. Cu toate acestea, nu se poate vorbi la Eminescu de calmul și echilibrul lăuntric *total* al ataraxiei stoice, pe care îl aflăm la Horațiu, latinul atât de mult apreciat și iubit de poet. Amărăciunea persistă subteran, și ceea ce impresionează mai mult la acest mare și ultim romantic al literaturii universale este *tensiunea* spiritului, *setea* lui de repaos și *aspirația* spre armonie, întrezărită, dorită cu ardoare, dar niciodată atinsă, sufletul său vibrând cu toate antenele desfoliate în timpul și spațiul infinit.

Istoricește vorbind, scrutând adică suita cronologică atâta cât ni se oferă în antume (*Venere și Madonă, Epigonii, Mortua est, Înger și demon, Împărat și proletar, Floare albastră, Călin, Scrisorile* etc.), ca și aceea a postumelor (*Memento mori, Demonism, Miradoniz, Odin și poetul, Povestea magului călător în stele, Mureșanu* etc.), apele eminescianismului par a se îndrepta pe o albie tot mai ordonată, devenind mai clare — nu fără totuși a continua să uimească prin

Scanned with OKEN Scanner

străvezimi fără fund — spre un romantism tot mai autohton. Tendința din tinerețe pentru compunerile fantastice și încărcate, de tip byronian, tenebroase uneori, face loc unei disciplinări aproape clasice, am spune, în poeme de mai mică întindere, cu o mare grijă pentru expresie, adesea foarte simple în aparență, cristale pure rezultate din lava unui vulcan, mai accesibile la prima vedere, deși de un mare rafinament. Acest proces de maturizare — cuvântul este însă destul de impropriu aici — s-a produs prin înrădăcinarea tot mai adâncă a sufletului eminescian în istoria și în viața poporului român, în natură și, totodată, am zice, în propria-i biografie, înțeleasă în aspectele ei tot mai concrete pe fundalul acestui tablou.

În această întărire a specificului național al operei lui Eminescu, folclorul își are contribuția cea mai mare. L-am aflat și în poemele dacice, și preocuparea era veche la poetul care debutase sub influența lui Alecsandri din *Doine*, în același timp începând să culeagă, în vederea laboratorului, poezii populare, basme, zicători și proverbe, încă de la vârsta de 16 ani. În vremea pe când era sufleur în trupa lui Pascaly — își amintesc prietenii —, se gândea să dea o nouă versiune a basmului despre Arghir și Elena al lui Barac, lăsând câteva excepțional de frumoase versuri în ritmul *Mioriței*:

Frunză verde fag,
Dorule sărac,
Lăutar pribeag,
Vin de-mi zi să-nșir,
Tot din fir în fir,
Basmul lui Arghir,
Cel cu păr de fir,
Singur să mă mir.

Pășind din lumea mitologiei dace în aceea voievodală din epoca Mușatinilor și proiectând numeroase piese de teatru, Eminescu continuă a vedea *învelișul* istoriei în „poveste“:

Eu palida poveste ce trec din gură-n gură,
Bătrână ca și lumea, cu fruntea albă, sură,
Eu ce-am văzut o dată lumea din nou născând
Și am învelit știrea în vălul meu de-argint.

În *Întunericul și poetul* (1869) se exprimă dorința de a vedea:

..... româna dramă
Cum din mormânt eroii istorici îi cheamă,
.....
Din fluierul cel jalnic, din buciumu-n câmpie,
Chemând doina română, a inimilor plângeri,
A sufletului noapte, a dorurilor stângeri.

Ștefan cel Mare, pus să vorbească, arată că a „simțit“ că trăiește în posteritate numai în „basmu și în cântec bătrânesc“, „la gura vetrei“, în poveștile bătrânilor către nepoți, în „lăutarul cel orb“ și-n doina haiducească:

Înfășurat în slava-mi, simțeam că nu trăiesc
Decât numai în basmu și-n cântec bătrânesc.
.....
Trăiesc la gura vetrei, la focul cel de jar,
Unde-un bătrân ca iarna, cu glas încet și rar,
Mă spunea la nepoții ce stau cu ochii țintă.
.....
Trăiam în lăutarul cel orb și plin de zile,
Care scoțând căciula o-ntinde după mile
Ș-apoi șezând pe-o piatră ce stă-n mijloc de cale
Și scărțâind din scripcă dulci sunete de jale
Spune la cei ce nu văd un cântec bătrânesc.

Un Ștefan Mușatin (din postuma *Mușatin și codrul)* e portretizat haiducește în versuri curat folclorice:

Ștefan Vodă tinerel
Trece puntea singurel,
Cu pieptarul de oțel,
Cu cușmă neagră de miel.

În proiectul *Mira* sau *Cel din urmă Mușatin*, Petru Rareș era înfățișat, într-o scenă de la început, pe tiparele basmului *Cenușotcă*, cerând mamei sale să-i spună povești cu Feți-Frumoși și cai năzdrăvani care mănâncă jăratec. În *Bogdan Dragoș*, o fată se teme de zburători si visează ca în basmul lui Arghir:

Un pom în grădină,
Cu flori de lumină,
Ce-nflorea în zori,
Pe la cântători,
Cine îmi va spune,
Tainica minune,
Visul cel iubit,
Gândul fericit.

E locul să spunem totuși că basmul eminescian, fără a se abate de la tradiția folclorică, poartă în același timp pecetea marelui poet. Așa cum Creangă transpune viața satului și propria-i copilărie în povești, Eminescu invadează cu lirismul său caracteristic fabulosul feeric. În *Făt Frumos din lacrimă*, tipărit în *Convorbiri* la 1870, întâlnim natura edenică, extraterestră, din *Sărmanul Dionis* și din *Cezara*, deși Ileana Cosânzeana toarce în furcă, iar Făt-Frumos se luptă cu Muma Pădurii și poartă la brâu fluier de doine. În *Călin Nebunul*, din care publică fragmentul, amănunțit descriptiv, *Călin-file de poveste* (1876), pădurile de aramă sau de argint, vrăjite, prilejuiesc crearea unor tablouri de o transparență pură, în modul cum imaginația oscilează între real și fantastic:

De treci codrii de aramă, de departe vezi albind
Ș-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint.
Acolo, lângă izvoară, iarba pare de omăt.

Scanned with OKEN Scanner

Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet;
Pare-că și trunchii netezi poartă suflete sub coajă,
Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă.
Iar prin mândrul întuneric al pădurii de argint,
Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licurind.

Nunta insectelor, la un loc cu a florilor — savantă entomografie poetică — și alături de nunta împărătească, produce obișnuita, la Eminescu, confuzie între regnuri, compenetrație a elementelor naturii mișcate de erosul universal. Acum, ochiul și auzul disting culorile, sonurile și mișcarea microcosmosului:

Dar ce zgomot se aude? Bâzâit ca de albine?
Toți se uită cu mirare și nu știu de unde vine,
Până văd păinjinișul între tufe ca un pod,
Peste care trece-n zgomot o mulțime de norod.
Trec furnici ducând în gură de făină marii saci,
Ca să coacă pentru nuntă și plăcinte și colaci;
Și albinele-aduc miere, aduc colb mărunt de aur,
Ca cercei din el să facă cariul, care-i meșter faur.
Iată vine nunta-ntreagă — vornicel e-un greerel,
Îi sar purici înainte cu potcoave de oțel;
În veșmânt de catifele, un bondar rotund în pântec
Somnoros pe nas ca popii glăsuiește-ncet un cântec;
O cojiță de alună trag locuste, podu-l scutur,
Cu mustața răsucită șede-n ea un mire flutur;
Fluturi mulți, de multe neamuri, vin în urma lui în lanț,
Toți cu inime ușoare, toți șăgalnici și berbanți.
Vin țânțarii lăutarii, gândăceii, cărăbușii,
Iar mireasa Viorică i-aștepta-ndărătul ușii.
Și pe masa-mpărătească sare-un greier, crainic sprinten,
Ridicat în două labe, s-a-nclinat bătând din pinten;
El tușește, își încheie haina plină de șireturi:
— „Să iertați boieri, ca nunta s-o pornim și noi alături!"

În comparație cu uriețenia geologică și imensitatea cosmogonică din poemele postume, un asemenea tablou al animismului miniaturistic pare ușor convențional, luat în sine. El se încadrează însă ansamblului general al nunții unanime din pădure și poetul găsește mari resurse lirice în acest amestec de viață primitivă, de rusticitate arhaică văzută, din nou, cosmic și mitologic. În cazul lui Eminescu nu se poate vorbi de „personificări" ale elementelor naturii, de antromorfism în înțelesul obișnuit al cuvântului, ca la un Alecsandri sau Topârceanu; la dânsul natura nu este cadru și decor al desfășurării vieții umane, ci chiar substanța mitologică primordială din care aceasta din urmă derivă ca un fenomen secundar. Iată bordeiul autohton în care locuiește fata de împărat, zugrăvit cu aceeași paletă bogată a minuției:

Atunci intră în colibă și pe capătu-unei laiți,
Lumina cu mucul negru într-un hârb un roș opaiț;
Se coceau pe vatra sură două turte în cenușă,

Un papuc e sub o grindă, iară altul după ușă;
Hârâită, noduroasă stă în colb râșnița veche,
În cotlon torcea motanul pieptănându-și o ureche;
Sub icoana afumată unui sfânt cu comănac
Arde-n candele-o lumină cât un sâmbure de mac;

Specificul autohton este însă mai accentuat — cu toată abundența descrierilor — în *Călin Nebunul* (având o versiune prototip și în proză), unde narațiunea folclorică e respectată în toată desfășurarea ei, încheiată fiind cu tradiționala formulă finală, când povestitorul se dă drept un participant la nunta împărătească:

Fui și eu... dar cum făcură o ulcică cu papară,
Mi-au bătut căciula-n creștet și m-au dat pe uș-afară.
Mă-nciudai urât. În grajduri pusei mâna pe-un cal graur,
Cu picioarele de ceară și cu șeaua numai aur...
etc.

Prin ideea poetică de bază însă, *Călin-file de poveste* ne apare complet diferit de *Călin Nebunul*. Eminescu dezvoltă aici, într-un extras de basm, tema Sburătorului, care permite înfățișarea dragostei pure. Prelucrând motive de epos folcloric, poetul se află în căutarea și în realizarea unor semnificații lirice mai adânci, uneori fundamental deosebite de viziunea populară care, în basm îndeosebi, reduce totul la schema narativă ce propune, aproape invariabil, triumful binelui asupra răului, toate basmele terminându-se cu fericita nuntă.

O atracție deosebită exercită asupra lui Eminescu, prin modul cum sunt constituite, cele două basme ale lui Richard Kunisch din cartea *Skizzen aus Ungarn, Rumänien und Turkei* (Berlin, 1861): *Das Mädchen in Goldenen Garten* și *Die Jungfrau ohne Körper*, culese în Muntenia, după cum indică scriitorul german. Elementele populare și românești există în aceste două povestiri fantastice, mai mult niște prelucrări în spiritul romantic german al epocii. Zmeul din *Fata-n grădina de aur* este lipsit de schematismul și linearitatea tradițională și devine un personaj problematic, un demon-geniu, oscilând între condiția sa de ființă nemuritoare și dragostea pentru o pământeană. Acesta este și principalul motiv care reține atenția lui Eminescu. În general, traducând în versuri proza lui Kunisch, poetul respectă liniile mari ale narațiunii, intervenind numai cu ample și frumoase pasaje descriptive. De pildă, acest tablou de natură de basm, tipic eminesciană:

O noapte-eternă prefăcută-n ziuă,
Grădină de-aur, flori de pietre scumpe,
Zefir trecea ca o suflare viuă
Și-n calea lui el crenge grele rumpe.
Cu-aripi de-azur, în noaptea cea târziuă,
Copii frumoși ai albei veri se pun pe
Boboci de flori, când ape lin se vaer
Zbor fluturi sclipitori, ca flori de aer.

Scanned with OKEN Scanner

Însă chiar de aici se observă tendința constituirii și adâncirii simbolurilor, existente mai mult latent în povestirea originară. Pe tulpini folclorice se altoiesc, în vederea lărgirii reprezentărilor poetice, alte elemente mitologice. Florin, feciorul de împărat plecând în căutarea frumoasei din grădina de aur și ajungând în *Valea Amintirii* (toponim simbolic), își astupă urechile, ca Ulise, pentru a nu auzi glasurile pădurii fermecate și a-și putea urma astfel drumul. „Dumnezeu", de la care Zmeul din povestea lui Kunnish cere dezlegarea de nemurire, spre a se bucura de dragostea unei pământene, devine la Eminescu hebraicul *Adonai*:

O, Adonai! al cărui gând e lumea
Și pentru care toate sunt de față*.

(Unde primul vers pare a fi ecoul schillerianului: „*Das Universum ist ein Gedanke Gottes*"). Perspectiva cosmică se deschide în chipul eminescian cunoscut încă de aici. Zmeul devine *Eon*, spirit mijlocitor între el și Demiurg:

Și tu ca ei voiești a fi, demone,
Tu care ici nu ești a mea făptură;
Tu ce sfințești a cerului colone
Cu glasul mândru de eternă gură...
Cuvânt curat ce-ai existat, Eone,
Când Universul era ceață sură?

Cel care nu era făptura ziditorului lumii și care exista de pe când „Universul era ceață sură", Eonul, trebuia să devină, în *Luceafărul*, Hyperion. Cu toată constrângerea la care îl supunea modelul, interesant este să vedem că poetul modifică finalul basmului într-un sens etic și estetic net superior originalului. În loc de a prăvăli o stâncă din vârf de munte asupra celor doi pământeni fericiți în dragostea lor, Zmeul-geniu dă de pe acum semnele amărăciunii stoice din *Luceafărul*:

Cu fața tristă le privi în urmă
Și-ntinde mâna ca dup-orice-i dus.
În fundul lumei, unde apa scurmă
Al mării sân acolo ar fi dus
Dacă-l iubea... Acuma plânsu-și curmă:
„Fiți fericiți — cu glasu-i stins a spus —,
Atât de fericiți cât viața toată
Un chin s-aveți: *de-a nu muri deodată*."

Dacă în ceea ce privește „personajele" supraterestre (Dumnezeu-Adonai, Zmeu-Eon) Eminescu tinde a lărgi semnificațiile, încercând chiar de aici un prim zbor spre înălțimile Luceafărului, cu celelalte două execută o mișcare contrară: Fiul de împărat care ar trebui să fie un Făt-Frumos — de vreme ce pleacă în voinicie, omoară balaurul și eliberează pe fată —, capătă un nume comun, acela de Florin.

---

* Compară cu această propoziție din fragmentul de proză *Archaeus*: „...etern este tot ce este totdeauna de față... în acest moment."

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce se povestește în planul terestru al basmului, așa-zicând, sunt lucruri oarecum comune: tânărul se arată la porțile castelului „cu inima-îmflată în sân", fata de împărat urmează a deveni „a lui Florin amabilă soție". Strofele în care se prezintă această situație sunt destul de stângace, relativ vorbind:

În dimineața caldă ca oglinda,
La porți s-arată tânărul Florin,
În jur de ziduri calul și-l colindă
Își simte inima îmflată-n sân.

În timp ce unele dintre versurile care vorbesc de Zmeul-geniu capătă de îndată concentrare de efigie:

Părea un mort frumos cu ochii vii,
.....
O, geniul meu, mi-e frig l-a ta privire,
.....
Fă-mi dar de nuntă-nemurirea ta.
.....
Să fiu ca spuma mării în sclipire,
.....
Și sfarmă-n aschii vecinicia mea.

Dar compoziția a rămas, oricum, nefinisată. Și, așa cum se întâmplă la artiștii-genii, care nu „șlefuiesc" textul, ci despică granitul verbului în mari bucăți, efectele de bijuterie părând a fi produse ale naturii, apar unele stridențe, de negăsit în opera publicată. Iată, spre pildă, un vers de o adâncime și o splendoare neegalată, precedat de un altul sub nivelul eminescian cunoscut:

— Ah, te-am văzut, mi te-am văzut, în fine,
Copil cu ochi de-albastră-ntunecime.

După *Die Jungfrau ohne Körper*, Eminescu versifică basmul, rămas de asemeni postum, căruia Ilarie Chendi i-a dat titlul de *Miron și frumoasa fără corp*, când l-a publicat pentru prima dată, în 1902: În jurul leagănului unui copil de ciobani, vin ursitoarele și prezic noului-născut toate măririle lumești. Mama, însă, vrea ca fiul ei să fie mai deosebit decât toți oamenii pământului, și atunci zânele îl menesc să dorească totdeauna numai „ce-i mai sus". Voind pe fiica împăratului de soție, Miron o obține trecând prin cele trei încercări: e cel mai frumos dintre pretendenți (oglinda fermecată i-l arată fetei așa); e cel mai voinic (cu un țăruș „cât un catarg", în care se contopiseră toți copacii din lume, cioplit cu un topor făcut din tot fierul aflat într-un munte, străpunge mormântul unui strigoi ce bântuia împărăția); e cel mai deștept (ghicește gândurile fetei de împărat). Nu e fericit însă, pentru că un bătrân îi spune că nimic nu e mai presus decât Fecioara fără corp. Lăsându-și soția și împărăția, eroul pleacă în căutarea himerei. O află, dar nu se poate bucura de frumusețea ei materială, intangibilă, și mâhnirea îl urmărește până la moarte. Și de data aceasta Eminescu respectă datele povestirii lui Kunisch, cu o

detașare mai liberă de model însă. În *Miron și Frumoasa fără corp*, dăm peste atmosfera din *Călin* și din *Povestea Dochiei* și *Ursitorile*, descrierea colibei ciobănești din temeiul codrului, în versuri cvasi-populare și cu ceva din atitudinea lui Creangă, în modul cum amănuntele vieții țărănești pătrund în basm:

Ce lumină și ce vorbe
Jos sub grinzile colibii?
Marta mânuie cociorbe,
Iar Maria toacă hribii,
Iar ciobanu-și pune gluga,
Mai îndrugă câte-ndrugă
Iese-n noaptea cu scântei
Și-o tuli urât la fugă.
Parcă-i dracul în călcâi.
Iar la colțul marei vetre
Stau pe laiți, lângă spuze
Un moșneag și trei cumetre...

Ritualul botezului se exprimă printr-o frazeologie arhaică voită:

L-au spălatu-l, pieptănatu-l,
La botez l-au dus pe micul,
La icoane l-a-nchinatu-l.
Un diac citi tipicul.
.....
Unii află cum că nasu
E cam strâmb, ca și la tat-su,
Și că samănă cu soiul —
Dar pe când cu toți au ras-o
Se-mprăștie tărăboiul...

Intenția e deci de a zugrăvi scene din viața țărănească. Iată acum nunta, anticipând pe Coșbuc din *Nunta Zamfirei*:

Și-au pornit frumoasă nunta,
De sărea până și ciunta
Și ologi-și făceau grabă
Și-un moșneag juca mărunta,
Curtenind pe lângă babă.

Ca și în *Călin*, ori ca în poveștile lui Creangă, împăratul are o apariție comică de țaran prostănac, cu coroană și schiptru:

Iată vine și-mpăratu-i,
Ce zâmbea cu mutra hâtră,
El la mers cam legănatu-i
Și pe capu-i poartă mitră,
Poartă-un schiptru și-alt nimică,
Ca și craiul cel de pică
Și-aurit veșmântul său;
Cine-l vede stă să zică
Că-i vlădică din Hârlău.

Scanned with OKEN Scanner

Dar acest ton nu putea să țină mult pentru că Eminescu nu are verva și jovialitatea lui Creangă. De la un anume punct, din momentul în care Miron dă semne de neliniște și „dor" după Frumoasa fără corp, lirismul eminescian reintră în drepturile lui. Eroul devine melancolic și apare cadrul obișnuit al naturii edenice, profuzia, beția de culori și miroase din *Sărmanul Dionis*, *Cezara*, *Miradoniz* etc., mai apropiat însă de cel din *Floare albastră*, *Lacul*, *Dorința* etc., „mai real" și mai autohton. Atitudinea e de Narcis contemplativ, căutător de frumuseți nemaiîntâlnite:

Și din trestia plecată,
El privea la apa fină,
Cu oglinda-i nemișcată
Strălucind sub luna plină.
Deși știi că apa-i moale,
Totuși, placa-i de cristale
Parc-ar fi încremenit.
.....
Rădăcinile în pături
Sub pământ s-a-ntrețesut
Și pornesc în mii de lături
Flori frumoase la văzut.
Colo-n snopi, colo câte-una
Colo-n fire se-mpreună,
Îndoite într-un trunchi;
Ici o pajiște într-una,
Iar dincolo un mănunchi.

În această natură romantică apare, aeriană, Frumoasa fără corp, asemănătoare cu Ileana Cosânzeana din *Făt Frumos din lacrimă*:

Pe cărarea-abia îmblată,
Printre iarba-nfiorată,
Trece-un mândru chip de zână
Cu-arătare fermecată.
Și privirea blândă, lină,
Și pe ea o haină fină,
Țesătură străvezie
Ca o brumă diamantină,
Ce în crețuri se împrăștie,
Se lipește sclipitoare
De duioasa-i arătare,
Ce mișcările o tradă
Se-ntrevăd a ei picioare,
Sâni și umeri de zăpadă.

Deși închegată, nici această compoziție nu este încredințată publicității de către Eminescu. Din două alte fragmente, de asemeni postume, ce pot fi socotite drept niște variante, reiese intenția de a extrage și din cel de-al doilea basm povestit după Kunisch un simbol, așa cum *Luceafărul* a rezultat din basmul *Fata din grădina de*

Scanned with OKEN Scanner

aur. În aceste variante, narațiunea este eliminată aproape cu totul și descripția redusă la minimul necesar, odată cu adoptarea versificației în solemne terține dantești, în locul celei popular-folclorice. Momentul ursirii, legarea soartei omenești de mișcarea astrelor prilejuiește saltul în uranism:

Dar când a fost copilul să se nască,
Opri Orion ale sale pasuri,
Ca soarta-n lume să i-o croiască.
Jur împrejur se auziră glasuri
Și s-a oprit Neptun din drumu-i sferic,
Muțit-au limba de l-al vremii ceasuri.

Desprinse din cadrul obiectiv al basmului, devenite simboluri, ursitorile sunt acum niște umbre diafane, de o mitologie solemnă, frumos convențională și tocmai de aceea poetică în gradul cel mai mare:

Șoptind ușor treceau cu pas feeric,
Pe lângă leagăn dând mereu ocoale,
Trei umbre albe ies din întuneric,
La cer ridică brațele lor goale,
Ușoare parc-ar fi de vânt plutite.

De altă parte, descoperim că terținele crescute din basmul Frumoasei fără corp trec într-un poem mușatinesc, notat, se pare, în manuscrise de prin 1882, deși preocuparea pentru evocarea istorică la poet nu mai era acum dominantă. Feciorul de cioban, Miron, cel ce se năștea in chip așa de festiv, devine Mușatin, simbol al vitalității poporului român. La leagănul lui vin din nou ursitorile, urându-i să dorească „frumusețe cum n-a mai fost niciuna" și să se bucure de „tinerețe neîmbătrânită și viață fără moarte":

Căci i s-a dat să simtă-ntotdeauna
Un dor adânc și îndărătnic foarte,
De-o frumusețe cum n-a fost nici una

Și s-o ajungă chiar i-e dat de soarte,
Căci tinerețe neîmbătrânită
Îi dăruim și viață făr-de-moarte.

Pletora descriptivă și sumara fabulație ce se aflau în *Povestea Dochiei* și *Ursitorile*, confruntată acum în laboratorul poetic cu *Miron și Frumoasa fără corp*, se purifică, într-un simbol liric, și versurile tind să aibă limpezimi de cristal. O dată acest cadru realizat, e posibilă confundare a *Frumoasei fără corp* cu o stea pierită de mult, a cărei strălucire, singură, dată fiind depărtarea astronomică enormă, mai stăruie pe firmament. Mijloacele poetice sunt cele folosite la transpunerea în românește a poeziei lui Gottfried Keller, *La steaua*, lucru ce ne permite stabilirea concomitenței în timp a celor două poeme:

Scanned with OKEN Scanner

Dar ne-ntrupat e chipul-acei iubite,
Ca și lumina ce din cer se suie,
A unei stele de demult pierite:

El n-a fost când era, el e când nu e.

Așadar, poetul intenționa, într-un fel oarecare, extragerea din basmul în chestiune a unui poem simbolic, fie în sensul căutării frumosului ideal spre care aspiră artistul de geniu, fie în sensul istoric-mitologic, prin raportare la neamul Mușatinilor. Edificiul măreț al *Luceafărului* însă s-a impus și, apăsând cu toată greutatea, lasă nedezvoltat și în umbră un frate geamăn.

Cele spuse până aici în legătură cu basmele *Fata din grădina de aur* și *Miron și Frumoasa fără corp* ni se par a fi argumentația cea mai potrivită pentru a arăta cum însăși una din culmile creației eminesciene, *Luceafărul*, are rădăcini puternice, adânc înfipte în literatura populară națională.

Una din cheile de înțelegere ale poemului este, între altele, și această considerare din unghiul de vedere folcloric. Abandonând în manuscris povestea fetei din grădina de aur, Eminescu amplifică în *Luceafărul* simbolurile pe câteva date fundamentale: Zmeul devine Luceafărul „nemuritor și rece", dragostea pământească dintre cei doi este coborâtă la dimensiunile lui Cătălin și ale Cătălinei (deși în vederea creșterii tensiunii dramatice a lirismului poetul atribuie la început fetei de împărat intermitente aspirații celeste), în sfârșit, răzbunarea, trecută prin tristețe și amărăciune, se transformă în distanțarea siderală, rece. „Alegoria" de care însuși poetul vorbește într-o glossă pe marginea propriului poem („...iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare; pe de altă parte însă, pe pământ nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil a fi fericit. El n-are moarte, n-are nici noroc"), nu are nimic rece, mecanic în ea, pentru că Eminescu înlănțuie totul într-un lirism înalt de cea mai pură esență. Se poate spune, fără teamă de a greși, că și aici, ca în întreaga sa operă, poetul ne vorbește despre sine, despre propria-i existență nefericită. Astfel încât, sub unghiul de privire general al exegezei, se poate afirma că înspre *Luceafărul* converg aproape toate liniile de forță ale lirismului eminescian, de la *Epigonii*, *Împărat și Proletar*, *Floare albastră*, *Glossă*, *Memento mori*, *Povestea magului călător în stele*, *Mureșan* etc., până la *Mai am un singur dor...*

Hyperion, simbol al superiorității geniului, dar nu și al echilibrului deplin, pentru că mai presus de toate stă principiul lumii, coboară din sfera lui cerească, semn că izolarea absolută nu e cu putință, și se îndrăgostește de o pământeană. „Setea"-i de repaos se confundă până la un punct cu aspirația sa de a se contopi cu lumea reală, comună, bând din vinul iubirii care produce uitarea, beatitudinea. Această lume este însă mărginită, meschină, și încercarea lui devine zadarnică. Între geniu și lumea înconjurătoare se deschide astfel o prăpastie, izvorul însuși al dramei ce se desfășoară în poem. Plecând de la basm, Eminescu modifică tema-

idee, simpifică la maximum fabulația, reduce la trei numărul personajelor — dacă se poate vorbi aici de personaje —, și materia „obiectivă" a feericului se absoarbe astfel în simbol și în lirism, act pe care poetul îl schițase de mai multe ori — după cum am văzut — în abordarea motivelor din mitologie. Referindu-se la această problemă, Tudor Vianu scria, cu dreptate: „Există un lirism înscris într-un cadru de baladă... *Luceafărul* lui Eminescu este o creație aparținând acestei lumi mascate, și de aceea era cu totul necesară înlăturarea acelor episoade care ar fi putut orienta atenția cetitorului de la intuiția miezului liric al bucății către interesul inadecvat aici pentru peripeție."

„Conflictul" se realizează prin tensiunea celor două personaje simbolice: la început, fata de împărat se îndrăgostește de Luceafăr care răspunde la chemarea ei întruchipându-se și tinzând a se rupe de nemurire. Ulterior, geniul se îndepărtează în însingurarea lui rece, iar fata coboară la dimensiunile terestre și prin atingere de Cătălin (personificarea platitudinii prin excelență), „viclean copil de casă", „guraliv și de nimic", devine Cătălina. Ca și încercările făcute pe marginea basmului *Miron și Frumoasa fără corp*, proiecția cosmică se produce din nou, pe o scară mult mai largă. „Acțiunea" se desfășoară pe pământ, redus astronomicește la un punct, și totodată în spațiile interastrale, Fata de împărat și Cătălin se mișcă în loc restrâns, prin preajma curții împărătești, în timp ce Luceafărul străbate spații și timpi incomensurabili:

Porni Luceafărul. Creșteau
În cer a lui aripe,
Și căi de mii de ani treceau
În tot atâtea clipe.

Motivul Zburătorului e reluat și aici, nu în chipul analitic-plastic, ca în *Călin-file de poveste*, ci concentrat-simbolic, prin evitarea oricărei „psihologii". Razele astrului pătrund în „cămara" fetei, țes asupra ei „o mreajă de văpaie", i-ating mâinile, i-nchid genele și o urmează în vis:

Ea îl privea cu un surâs,
El tremura-n oglindă
Căci o urma adânc în vis
De suflet să se prindă.

Metamorfozele Luceafărului duc la apariții aeriene, de Sburător, în chipul unui tânăr de o frumusețe princiară sau demonică:

Ușor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestrei
Și ține-n mână un toiag
Încununat cu trestii.

Parea un tânăr voevod
Cu păr de aur moale,

Un vânăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.
.....
Pe negre vițele-i de păr
Coroana-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
Scăldat în foc de soare.

Din negru giulgi se desfășor
Marmoreele brață,
El vine trist și gânditor
Și palid e la față;

Dar ochii mari și luminați
Lucesc adând, himeric,
Ca două patimi fără saț
Și pline de-ntuneric.

Motivul Sburătorului servește aici la închegarea unei imagini absolut pure, foarte apropiată de ideea mit și simbol al iubirii, dar, deși lipsită de elementele individualizatoare ale „personajului", perfect realizată poetic. Acum, spre deosebire de *Călin-file de poveste*, în *Luceafărul* se valorifică mitul popular în sensul neînțelegerii iubirii înalte din partea femeii și, totodată, în sensul neînțelegerii geniului de către lumea comună. Căci iubirea ingenuă a fetei, ajunsă în pragul feminității și bântuită de vise cu sburători, este chiar întruparea iubirii pure, universale și eterne, ce pare posibilă la vârsta de aur a inocenței. Geniul este însă menit să rămână mereu „la forma cea dintâi", „veșnică minune", semne care la oamenii de rând apar numai la vârsta adolescentină, așa cum se întâmplă cu Fecioara din grădina de aur și, la început, cu Cătălina. O dată feminitatea împlinită, iubirea urmează drumul obișnuit, terestru:

Dar ce frumoasă se făcu
Și mândră, arz-o focul,
Ei, Cătălin, acu-i acu
Ca să-ți încerci norocul.

Dragostea pământească presupune o inițiere elementară, simțurile fetei fiind la început turburi:

— Dar nici nu știu măcar ce-mi ceri,
Dă-mi pace, fugi departe,
O, de Luceafărul din cer
M-a prins un dor de moarte.

Inițierea se produce, fatal, prin cunoscutele viclenii nevinovate, în chipul cel mai simplu. Expresia e adecvată in vorbele lui Cătălin:

— Dacă nu știi ți-aș arăta
Din bob în bob amorul,

Ci numai nu te mânia,
Ci stai cu binișorul.

Cum vânătoru-ntinde-n crâng
La păsărele lațul,
Când ți-oi întinde brațul stâng
Să mă cuprinzi cu brațul.

Cei ce iubesc pământește trebuie să fie „cuminți", „voioși", și „teferi". Fata nu mai trebuie să fie o „copilă". Urmându-și iubitul, ea va uita „dorul de părinți și visul de luceferi". În ordinea umană obișnuită, orice problematică dispare și erotica își are un ritual consacrat:

Și ochii tăi nemișcători
Sub ochii mei rămâie...
De te-nalț de subsuori,
Te-nalță din călcâie.

Când fața mea se pleacă-n jos,
Tu sus rămâi cu fața,
Să ne privim nesățios
Și dulce toată viața.

Și ca să-ți fie pe deplin
Iubirea cunoscută,
Când sărutându-te mă-nclin,
Tu iarăși mă sărută.

Melodia poemului e pusă sub cheie folclorică chiar de la început:

A fost o dată ca-n povești
A fost ca niciodată,
Din rude mari, împărătești,
O prea frumoasă fată.

De aceea, cu toate noțiunile culte introduse, ea se desfășoară în ritmul unei balade, fără descriptiv, fără culoare anume, dar cu o mișcare de ritual și descântec. Aceasta face ca unele strofe să fie memorate în mod involuntar. Limba este curățită de orice neologistică, iar atunci când poetul introduce abstracțiuni, inventează, semanticește numai, cuvinte-metafore, sub un înveliș arhicunoscut, uimind însă prin ivirea lor în context:

Din sânul vecinicului *ieri*
Trăiește *azi* ce moare.

(Unde adverbele de timp *ieri* și *azi* au devenit... substantive, cu rol de complement de loc și respectiv de subiect).

Deși atinge cele mai înalte abstracțiuni cu putință, Eminescu este poetul cel mai îndepărtat de poezia abstractă, prin modul cum imaginile pendulează în cuvânt,

Scanned with OKEN Scanner

între plastic și muzical, de o mare claritate și transparență, încântând deopotrivă ochiul și urechea și izbind intelectul prin concretețea lor. Iată „peisajul" cosmic din *Mortua est* și din *Povestea magului călător în stele*, contras aici într-o muzică cerească și pus în același timp la îndemâna oricui, spre a fi cântat:

Un cer albastru de stele dedesubt,
Deasupra-i cer de stele,
Părea un fulger ne-ntrerupt
Rătăcitor prin ele.

Și din a haosului văi,
Jur-împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dintâi,
Cum izvorau lumine,

Cum izvorând în înconjor,
Ca niște mări, de-a-notul...
El zboară, gând purtat de dor,
Pân' piere totul, totul;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

„Setea" cosmică, Voința universală:

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adânc asemene
Uitării celei oarbe.

Noțiunile de „chaos" și de „repaos" uranic, rimate mnemotehnic, la început și la sfârșit de vers:

Din chaos, Doamne,-am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos;
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos.

Devenirea cosmică:

Din sânul vecinicului eri
Trăiește azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer,
Se naște iarăși soare;

Părând pe veci a răsări
Din urmă moartea-i paște,
Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște.

Scanned with OKEN Scanner

În sfârșit, răceala solemnă, stoică:

Trăind în cercul vostru strâmt,
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.

În materia poemului eminescian, ca și în *Meșterul Manole* sau în *Miorița*, se pătrunde ușor. Nu e nevoie de vreo „cultură" anume, de o instruire prealabilă pentru a păși sub bolțile *Luceafărului*, deschise oricui, ca un templu antic ori ca o catedrală gotică. Poezia se oferă tuturor, indiferrent de treptele de instrucție și uneori chiar de vârstă. Deosebirea stă numai în gradul de adâncime a înțelegerii, care evoluează în pas cu creșterea culturii și cu rafinamentul artistic al cititorului. În timp ce, pentru perceperea poeziei ermetice și abstracte în genere, e nevoie de o pregătire anume, de „chei", pentru înțelegerea *Luceafărului* nu este necesară decât dispoziția de a citi poezie. Ea e percepută nemijlocit, genuin, deși niciodată complet, emoția artistică crescând de fiecare dată, pe treptele culturii și ale vârstelor, devenind tot mai complexă si mai adâncă. Asta și explică multitudinea interpretărilor care s-au dat și se vor mai da încă de aici înainte acestui mare și ultim poem romantic al literaturii universale.

Un spațiu întins în poezia lui Eminescu îl ocupă poezia de dragoste. Nimeni până la dânsul și nici de la dânsul încoace nu a cântat atât de frumos acest sentiment profund omenesc. Generații întregi și-au legănat iubirea în armonia versului eminescian, și abia modernii de după Arghezi dau semnele unei eliberări, mai mult prin apelul la modele străine. Secretul adeziunii la această poezie superioară stă în caracterul ei obștesc, am spune, și în sinceritatea absolută cu care se revarsă simțirea poetului, „ferecată" în lanțuri de imagini de o muzicalitate și o naturalețe neatinse de nimeni.

La 16 ani, în *De-aș avea...* și *O călărire în zori*, Eminescu imita candid pe Alecsandri și pe Bolintineanu. În alte bucăți, juveline de asemeni, publicate tot în *Familia* lui Vulcan, cum ar fi *La o artistă* ori *Amorul unei marmore*, erotica începe a prinde un contur mai precis, constituindu-se din acele nefericiri tulburi ale adolescentului adorând din umbră o ființă rece și indiferentă. Obiectul iubirii pare să fi fost real, una dintre divele din trupa lui Pascaly, foarte probabil Eufrosina Popescu, către care, din cușca lui de sub podiul scenei, sufleurul abia îndrăznea să ridice ochii. În *Geniu pustiu* ea va căpata numele simbolic de Poesis. În *Venere și Madonă*, *Mortua est*, *Înger de pază*, *Înger și demon*, apare poza romantică tipică, spectaculoasă. Erosul e pus față în față cu problemele grave ale vieții și ale morții: Venera, divinizată de Rafael în Madonă, „sfântă prin iubire", îngerul păzitor, blând și suav, e pus alături de demonul tenebros, răscolitor de popoare, dar îmblânzit prin iubire. Oricum, dragostea rămânea abstractă, grandilocventă și convențional frumoasă, lucru ce a surprins pe contemporani, mai puțin poate pe Maiorescu, care nu iubea antitezele exagerate și rezolvate prea ușor:

Scanned with OKEN Scanner

Am urmat pământul ista, vremea mea, viața, poporul,
Cu gândirile-mi rebele contra cerului deschis;
El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis
Pre un înger să mă-mpace, și-mpăcarea e amorul.

Paralel cu elaborarea basmului lui Călin, Eminescu compune câteva poezii erotice, cum ar fi *Făt-Frumos din tei*, *Crăiasa din povești*, *Povestea teiului*, *Povestea codrului*, de o mare perfecțiune și armonie. Dragostea se petrece în cadrul unei naturi plutind în undele feericului autohton. Ileana Cosânzeana, Făt-Frumos, Călin, Fata din grădina de aur, Luceafărul chiar, Miron și Fecioara aeriană din cunoscutele basme devin aici apariții angelice, suave și totodată *reale*. Vraja codrului, „reală" și ea de astă dată, se constituie din mirosul îmbătător al florilor de tei, din freamătul frunzelor, din murmurul albinelor sau al izvoarelor, din sunetul de corn, și dă extaze hieratice de icoană profană:

De murmur duios de ape
Ea trezită-atunci tresare,
Vede-un tânăr ce alături
Pe-un cal negru stă călare.

Cu ochi mari la ea se uită
Plini de vis, duioși plutind,
Flori de tei în păru-i negru
Și la șold un corn de-argint.

Și-ncepu încet să sune
Fermecat și dureros —
Inima-i creștea de dorul
Al străinului frumos.

Părul lui i-atinge părul,
Și atunci c-obrazul roș
Ea apleacă gene lunge
Peste ochii cuvioși.

(*Făt-Frumos din tei*)

Animismul din *Călin* e prezent și aici:

S-adun flori în șezătoare,
De păianjen tort să rumpă,
Și anină-n haina nopții
Boabe mari de piatră scumpă.

Lângă lac pe care norii
Au urzit o umbră fină,
Ruptă de mișcări de valuri
Ca de bulgări de lumină...

(*Crăiasa din povești*)

Ca și visarea narcisică, autocontemplarea în undele apelor vrăjite, chip de căutare prin descântece a ursitei:

Dându-și trestia-ntr-o parte,
Stă copila lin plecată,
Trandafiri aruncă roșii
Peste unda fermecată.

Ca să vad-un chip se uită
Cum aleargă apa-n cercuri,
Căci vrăjit de mult e lacul
De-un cuvânt al sfintei Miercuri;

Ca să iasă chipu-n față,
Trandafiri aruncă tineri,
Căci vrăjiți sunt trandafirii
De-un cuvânt al sfintei Vineri.
(*Crăiasa din povești*)

Dorința de scufundare în beția naturii și a a basmului, de adormire copilărească lângă izvor, de auzire în somn a buciumului de la stâne și de troienirea cu flori de tei:

Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea peste noi,
Și prin somn auzi-vom bucium
De la stânele de oi.
(*Povestea codrului*)

Când era vorba de basm curat, lucrurile erau oarecum clare, prin admiterea convenției. Acum însă nu se mai pot determina granițele exacte ale celor două tărâmuri și nu se știe niciodată dacă cei ce se iubesc își fac vis din viață sau dacă viața însăși este pe punctul de a intra în vis. Aici stă, credem, secretul greu de explicat al acestei poezii. „Farmecul", uneori „farmecul dureros" sau „dureros de dulce", atrage cuplul îndrăgostiților în circuitul organic, sub legile erosului universal, sub lumina de lună, în foșnirea de trestii și-n unduirea apei. Versurile sunt simple, ca o melodie în surdină, verbele cad la imperativul-dorință:

Să plutim cuprinși de farmec
Sub lumina blândei lune,
Vântu-n trestii lin *foșnească*,
Unduioasa apă *sune*. (s.n.)
(*Lacul*)

Dragostea devine din ce în ce mai mult a lui Eminescu însuși (cum, de fapt, este, în anume chip, în întreaga operă), natura se „eminescianizează" și ea, cum atât de bine spunea Ibrăileanu. Codrul fabulos devine mai „real", izvorul „tremură pe prund", „prispa de brazde" se ascunde sub „crengi plecate" (*Dorința*), cei ce se iubesc rătăcesc „pe cărări cu cotituri", prin „rariște de fagi", vrăjiți de

„tânguire" de bucium, se ascund în „crânguri" și la umbra „dulce" a „răchiților" etc. (*Lasă-ți lumea*). Melosul poetic e murmuitor și solemn totodată, acompaniind perechea în nunta eternă a naturii. Sugestia este de domeniul coregrafiei angelice, extatice, când nu se mai poate distinge mișcarea de sunet, când evoluția formelor verbale se suprapune muzicii:

Și în brațele-mi întinse
Să alergi, pe piept să-mi cazi,
Să-ți desprind din creștet vălul,
Să-l ridic de pe obraz.

Pe genunchii mei ședea-vei,
Vom fi singuri, singurei,
Iar în păr înfiorate
Or să-ți cadă flori de tei.

Fruntea albă-n părul galben
Pe-al meu braț încet s-o culci,
Lăsând pradă gurii mele
Ale tale buze dulci...

Vom visa un vis ferice,
Îngâna-ne-vom c-un cânt
Singuratece izvoare,
Blânda batere de vânt;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Ori să cadă rânduri-rânduri.
(*Dorința*)

Invazia feericului — căci de fapt tot în domeniul lui ne aflăm și e semnificativ că poezia de mai sus se intitulează numai *Dorința* — e atât de tiranică, încât ea pătrunde și în salon. În postuma *Codru și salon* (1877), poetul cu „răceala sădită în ochi" rămâne indiferent la mondenitate și visează:

Să aib-ar vrea colibă de trestii, mititică,
În ea un pat de scânduri, mușchi verde de covor,
Din pragu-i să se uite la munte cum s-ardică
Cu fruntea lui cea stearpă pierzându-se în nor.

De aceea femeia iubită, chiar când apare în salon, este aeriană ca o zână din povești, fragedă ca floarea de cireș, plutind ca un înger printre oameni și răsărind în loc ca marmora de care se atârnă sufletul adoratorului:

Atât de fragedă, te-asameni
Cu floarea albă de cireș,
Și ca un înger dintre oameni
În calea vieții mele ieși.

Scanned with OKEN Scanner

Abia atingi covorul moale,
Mătasa sună sub picior,
Și de la creștet pân-în poale
Plutești ca visul de ușor.

Din încreștirea lungii rochii
Răsai ca marmura în loc —
S-atârnă sufletu-mi de ochii
Cei plini de lacrimi și noroc.

Substratul biografic se presimte acum puternic, dramatic, și dacă cineva ar putea vedea în *Lacul* sau în *Dorința* mai mult o saturare, o beție de frumos, în *Atât de fragedă*... este obligat să recunoască eternul omenesc:

Că te-am zărit e a mea vină
Și vecinic n-o să mi-o mai iert,
Spăși-voi visul de lumină
Tinzându-mi dreapta în deșert.

Între poeziile „păduratece" — cum atât de exact le numea G. Călinescu — *Floarea albastră* este una dintre piesele „cheie". Poetul, „cufundat în stele și în nori și-n ceruri nalte", îngrămădind în minte câmpiile Asiriei și piramidele Egiptului (poezia apărea in 1873, când Eminescu se afla sub povara marilor compoziții sociogonice și cosmogonice) este chemat de iubită în codru:

— Hai în codru cu verdeață,
Und-izvoare plâng în vale,
Stânca stă să se prăvale
În prăpastia măreață.

În mijlocul naturii, dragostea urmează a se desfășura după ritualul cu care Cătălin iniția pe Cătălina:

Și mi-i spune-atunci povești
Și minciuni cu-a ta guriță,
Eu pe-un fir de romaniță
Voi cerca de mă iubești.

Și de-a soarelui căldură
Voi fi roșie ca mărul,
Mi-oi desface de-aur părul
Să-ți astup cu dânsul gura.

De mi-i da o sărutare,
Nime-n lume n-a s-o știe,
Căci va fi sub pălărie —
S-apoi cine treabă are!

„Floare albastră", simbolul perfecțiunii și frumuseții ideale, absolute — configurare eminesciană și românească a mitului romanticei germane din *Heinrich von*

Ofterdingen al lui Novalis —, pare a fi tangibilă pentru o clipă. Dar poetul rămâne feciorul din povestea Frumoasei fără corp:

Și te-ai dus, dulce minune,
Ș-a murit iubirea noastră —
Floare-albastră! floare-albastră!...
Totuși este trist în lume!

Iubirea eminesciană devine tot mai profundă, mai dramatică, subjugând prin sinceritate (deși asta nu e totul), pe măsură ce poetul pune în versuri tot mai multă biografie, uimind pe cititorul de azi, care descoperă, dincolo de atâtea frumuseți, omul. *Sonetele*, *O, mamă...*, *Iubind în taină*, *Trecut-au anii*, *Te duci*, *Din noaptea...*, aduc dragostea adânc mistuitoare din anii maturității, tiranică, constituind parcă însăși condiția umană, pivotul existenței. Notele sau versurile crude lăsate în manuscrise dezvăluie trăiri de o intensitate zguduitoare în nuditatea, în lipsa de pudoare, cu care se revarsă tumultul interior. Așa în *Pierdută pentru mine, zâmbind prin lume treci!:*

Pierdută pentru mine, zâmbind prin lume treci!
Și eu să-mi știu osânda... să te iubesc în veci,
În veci dup-a ta umbră eu brațele să-ntind,
De-a genelor mișcare nădejdea să mi-o prind,
Zâmbirea gurei crude să-mi fie al meu crez —
Purtând în suflet moarte, tu vesel să mă vezi.

Deodată apare expresia gravă dar familiară, teribil de directă, a omului cu inima goală în mâini. Totuși avem de a face cu versuri:

Pe maică-mea sărmana atâta n-am iubit-o,
Și totuși când pe dânsa cu țărnă-acoperit-o
Părea că lumea-i neagră, că inima îmi crapă
Și aș fi vrut cu dânsa ca să mă puie- groapă...
Când clopotul sunat-au, plângea a lui aramă
Și rătăcit la minte strigam: unde ești, mamă?

Priveam în fundul gropii și lacrimi curgeau râu
Din ochii mei nevrednici pe negrul ei sicriu;
Nu știam ce-i de mine și cum pot să rămân
În lume-atât de singur și-atâta de strein,
Și inima-mi se strânse și viața-mi sta în gât —
Dar ca de-a ta iubire tot nu am plâns atât.

Se produce aproape un sacrilegiu, veșmântul strălucitor al artei este sfâșiat fără milă de trăiri existențiale în dezordine, autenticul covârșește și ceea ce izbește spiritul nostru este impresia netă că răceala din *Luceafărul* nu mai pare posibilă. Apare chiar un fel de prosternare conachiană în țărână la picioarele adoratei, dar tinzând a se sublima în shakespeareanism, impur totuși deocamdată:

Spuneți-mi cum că fața o mască e de ceară,
Și mai mult o să crească iubirea mea amară!
Că-n lupanar văzut-o-ați jucând, bătând din palme,
Și o să-mi par-un înger, în gândul lui cu psalme!
Spuneți de ea tot răul de vreți să-nnebunesc:
Că-i heteră, un monstru, că-i Satan — o iubesc!

Ca și în cazul satirei, sondajul bine făcut în postume duce la concluzia că încărcătura afectivă se păstrează — sau în orice caz tinde să se păstreze — întreagă în opera publicată, curățită, pe cât a fost cu putință, de amănuntul biografic ce ar părea tern, spre a condensa în imagini universalul omenesc. Versurile publicate sunt mirifice cochilii — în comparație cu brutalitatea aspră din caiete —, în care se aude tumultul unui ocean de patimi ce pot fi ale oricui:

O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi,
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi;
Deasupra criptei negre a sfântului mormânt,
Se scutură salcâmii de toamnă și de vânt,
Se bat încet din ramuri, îngână glasul tău...
Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu.

Erosul fiind chiar condiția începutului și a sfârșitului, a nașterii și a morții în univers, imaginea mamei vine să se apropie de aceea a iubitei:

Când voi muri, iubito, la creștet să nu-mi plângi:
Din teiul sfânt și dulce o ramură să frângi,
La capul meu cu grijă tu ramura s-o-ngropi,
Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi;
Simți-o-voi odată umbrind mormântul meu...
Mereu va crește umbra-i, eu voi dormi mereu.

Iar dacă împreună va fi ca să murim,
Să nu ne ducă-n triste zidiri de țintirim,
Mormântul să ni-l sape la margine de râu,
Ne pună-n încăperea aceluiași sicriu;
De-a pururea aproape vei fi de sânul meu...
Mereu va plânge apa, noi vom dormi mereu.

Iubirea se confundă cu întreaga viață, cu anii copilăriei și adolescenței, trecuți iremediabil, ca „nori lungi pe șesuri". La ceas de cumpănă, în „asfințit de seară", mâna poetului lunecă în van pe coardele lirei, vremile intrate în umbră sunt mute, și Timpul crește ca un perete negru, dincolo de care destinul omenesc rămâne un mister:

Să smulg un sunet din trecutul vieții,
Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri,
Cu mâna mea în van pe liră lunec;

Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gură dulce-a altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!

Scanned with OKEN Scanner

Populare, înțelese, simțite și gustate de toată obștea sunt romanțele lui Eminescu: *Pe-aceeași ulicioară, S-a dus amorul, Când amintirile..., Adio, Pe lângă plopii fără soț, Și dacă..., De ce nu-mi vii* etc. Ele sunt niște cântece de lume, în directă descendență din *Spitalul amorului* al lui Anton Pann, a Văcărești lor și a lui Conachi, în fond, cu un caracter național local foarte pronunțat. Fiind vorba de dragostea dintotdeauna și de oriunde, ea se exprimă direct, fără complicații anume, ca o tânjire, ca o jale blândă, greu de înțeles, dar comună tuturor. Sesizând inefabilul acestei poezii și inspirându-se și din exemplul marelui spaniol Federico Garcia Lorca, Miron Radu Paraschivescu o continuă în chipul cel mai autentic în ale sale cântece de suburbie. Poetul a fost înțeles, înainte de oricine, de eruditul, finul sentimental și romanticul Ibrăileanu, care a demonstrat superioritatea indiscutabilă a acestei lirici, analizând cu lux de amănunte, între altele, *Pe lângă plopii...* Romanța debutează aproape banal, ca orice cântec de dragoste. Dorința celui ce iubește, cunoscut și înțeles de toți, în afară de *ea*, este:

O oră să fi fost amici,
Să ne iubim cu dor,
S-ascult de glasul gurii mici
O oră, și să mor.

Veta și Chiriac ai lui Caragiale pot cita aceste versuri în momentele lor lirice. Pe nesimțite însă poetul introduce condiția sa și, la un moment dat, se produce un salt, inaccesibil insului comun care, fredonând romanța, pășește peste strofa:

Dându-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins.
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins.

Femeia nu e cuprinsă de „acel farmec sfânt", spre a aprinde candela iubirii în contingent și a fi astfel eternizată de poet în posteritate:

Ai fi trăit în veci de veci
Și rânduri de vieți,
Cu ale tale brațe reci
Înmărmureai măreț.

Elementele naturii — reduse acum la „ulicioara" de la periferie, luna care bate în ferești, pomii în floare care întind crengi peste zăplaz, vântul ce tremură-n perdele — sunt aceleași, eterne, numai dragostea este pieritoare:

Pe aceeași ulicioară
Bate luna în ferești,
Numai tu de după gratii
Vecinic nu te mai ivești!

Și aceiași pomi în floare
Crengi întind peste zaplaz,
Numai zilele trecute
Nu le fac să fie azi.

Scanned with OKEN Scanner

De cele mai multe ori, adâncimea, dacă putem s-o numim așa și dacă există, e abia perceptibilă. Florile de liliac, prin căderea lor, comentează „ironic" jurămintele de veșnicie în iubire, dar strofa poate fi cântată trecând peste această „finețe":

A noastre inimi își jurau
Credință pe toți vecii,
Când pe cărări se scuturau
De floare liliecii.
(*Când amintirile*)

E vorba de o poezie simplă și totodată de mare rafinament, simțită în mod egal și de insul de înaltă cultură și de neintelectual, de târgoveț, ca și de țăran, la diferite trepte de vârstă. Ea răsare din pendularea sentimentului într-o zonă inefabilă, imposibil de determinat ca atare, între terestru și astral, între trecut și prezent, trăiește din senzația, încercată de toată lumea, că natura și lucrurile înconjurătoare se încarcă de omenesc și vorbesc de mișcările sufletului. De aceea pare atât de firească contrapunctarea sentimentului prin elemente, juxtapunerea operându-se alternativ, pe o amplitudine minimă:

Când amintirile-n trecut
Încearcă să mă cheme,
Pe drumul lung și cunoscut
Mai trec din vreme-n vreme.

Deasupra casei tale ies
Și azi atâtea stele,
Ce-au luminat atât de des
Înduioșării mele.

Și peste arbori răsfirați
Răsare blânda lună,
Ce ne găsea îmbrățișați
Șoptindu-ne-mpreună.
(*Ibid.*)

.....
Și dacă ramuri bat în geam
Și se cutremur plopii,
E ca în minte să te am
De sân să mi te-apropii.
(*Și dacă...*)

Întorcându-ne cum cu câțiva ani îndărăt și voind a demonstra două lucruri — întâi că poezia de dragoste eminesciană presupune, cum am arătat și până aici, poezia naturii totodată, ca la toți romanticii de altminteri; în al doilea rând, că începând cam de la vârsta de 20 de ani, poetul este egal valoric cu sine însuși — vom poposi un moment asupra compunerii *Sara pe deal*, despre care avem însemnări foarte limpezi că a fost aruncată pe hârtie în 1872 (într-o schiță mai amplă

intitulată *Eco*), deși a apărut tipărită la doi ani după ediția princeps îngrijită de Maiorescu, în *Convorbiri literare* din 1885.

Extraordinară este, în *Sara pe deal* — trecută prin vreo trei variante până la forma definitivă — armonia versului, excelența muzicală altfel spus. Tonul îl dă, mai întâi și întâi, cuvântul *buciumul*, un dactil: *bu-ciu-mul*, pus la începutul distihului al doilea, înainte de cezura bine marcată:

Sa - ra - pe deal// bu - ciu - mul/ su - nă cu/ ja - le
> ∪ ∪ > > ∪ ∪ > ∪ ∪ > ∪

De la această schemă prozodică (coriambul din primul distih, succedat de dactilul principal (*bu-ciu-mul*), de un al doilea dactil și un troheu (care însă poate forma cu dactilul precedent un alt coriamb) întreaga poezie nu se abate câtuși de puțin. Coriambul din primul distih — suprinzător de asemănător cu motivul muzical pivot din *Simfonia a V-a* beethoveniană (a *Destinului*) — ∪ ∪ —, urmat de dactilul de după cezură dă întregul ax muzical al poemului:

Sara pe deal// buciumul...
Turmele-l urc// stelele...
Apele plâng// clar izvo-...
Luna pe cer// trece-așa sfân-...
Sub un salcâm// dragă...
Nourii curg// raze-ale lor...

și până la primul distih al celui de-al treilea vers din strofa ultimă, produs prin *rejet*: „Și surâzând vom adormi sub înaltul, /*Vechiul salcâm*“//, unde cezura, anunțând finalul (precum gestul dirijorului ridicând bagheta pe verticală), este mai largă decât în toate celelalte 5 locuri precedente, punctată de contrastul dintre vocala cea mai deschisă și vocala cea mai închisă, pe care cade accentul principal: „*sál-câm*“. De altă parte, muzicalul *buciumul* (vocala cea mai închisă, discretă, repetată prin încadrarea ei între bilabialele sonore și surde) dă sonoritatea joasă, profundă, murmuitoare, în acord perfect cu celelalte sonuri menite a sugera înserarea: „apele plâng“, „nourii curg“, „scârțâie-n vânt“, „fluiere murmură“, „clopotul împle cu glasul lui sara“, odată cu vizual-muzicalele: „ochii tăi mari“, „frunza cea rară“, „stelele nasc umezi“, „casele vechi streșini în lună ridică“, „valea-i în fum“ etc. Astfel se realizează *starea lirică* de baladă (ca și în *Sburătorul* lui Heliade sau, dacă vrem să mutăm domeniul, ca în *Balada* pur muzicală a lui Ciprian Porumbescu) prin inundarea peisajului rustic în muzica învăluitoare a vesperalului, a momentului, cum ar zice Lucian Blaga, când transcendentul coboară. Totul concură spre secvența finală, icoana hieratică a erosului pur, simplificat la modul sublim:

Ne-om răzima capetele unul de altul
Și surâzând vom adormi sub înaltul
Vechiul salcâm. Astfel de noapte bogată
Cine n-ar da pe ea viața lui toată?*

* Pentru detalii v. Ion Rotaru, *Comentarii și analize literare*, Ed. Prometeu, 1994, p. 104-108.

Scanned with OKEN Scanner

Credem cu mare tărie că prin o însușire adecvată a marii arte a lui Eminescu în poezia naturii și a iubirii se poate face, în certe condiții, cea mai indicată, mai constructivă, mai frumoasă educație morală-estetică și patriotic-cetățenească, cu mari efecte în planul intelectual de pure esențe. Poezia naturii ne apare, în anume locuri din opera lui, mult mai profundă. De la pletora descriptivului edenic din marile poeme postume, din basme și din *Sărmanul Dionis*, de la „rousseauismul schopenhauerizat" — cum l-a numit G. Călinescu — și euthanasia din *Cezara*, poetul intră, fără a-și modifica filozofia, în spațiul autohton (cum am văzut și în *Sara pe deal*). Acesta este, mai explicit, „codrul frate cu românul". Metafora lui Alecsandri e adâncită, codrul devine „cetatea" dacică și a Mușatinilor, adăpostește pe luptătorii de la Rovine și răspunde la chemarea lui Ștefan:

De-i suna din corn o dată,
Tu aduni Moldova toată,
De-i suna de două ori,
Îți vin codri-n ajutor."

În anii maturității depline, Eminescu este atât de cuprins de poezia națională a codrului, încât compune în cel mai fidel metru popular, compulsând diferite motive în creații proprii și continuând în același timp a se exprima mereu pe sine. După cum în *Doina* aflăm, în versuri curat folclorice, întreaga lui concepție politică, tot așa haiducească tradițională e transformată într-un fel de *Mai am un singur dor*. „Armele" pot fi confundate cu „lira". Apoi totul duce la aceeași dorință de extincție prin somnul teluric, de încorporare panteistică în circuitul naturii, jelirea frunzei, molcomirea vântului, troienirea cu flori de tei:

Codrule, Măria Ta,
Lasă-mă sub poala ta,
Că nimica n-oi strica
Fără num-o rămurea,
Să-mi atârn armele-n ea.
Să le-atârn la capul meu,
Unde mi-oi așterne eu,
Sub cel tei bătut de vânt
Cu floarea până-n pământ,
Să mă culc cu fața-n sus
Și să dorm, dormirea-aș dus;
Dar s-aud și-n visul meu,
Dragă codre, glasul tău,
Din cea rariște de fag,
Doina răsunând cu drag,
Cum jelind se tragănă,
Frunza de mi-o leagănă,

Iară vântul molcomit
De-a vede c-am adormit,
El pân tei va vicoli
Și cu flori m-o coperi.

Pornind de la un prototip popular, precum:

Ce te legeni, plopule,
Fără ploaie, fără vânt,
Cu crengile la pământ,...

Eminescu compune elegia *Ce te legeni?* aducând „stolurile" de amintiri și doruri din *Singurătate*, ori „*Timpul*" negru, ireparabil, din sonetul *Trecut-au anii*, în stanțe populare:

Peste vârf de rămurele
Trec în stoluri rândunele,
Ducând gândurile mele
Și norocul meu cu ele.
Și se duc pe rând, pe rând,
Zarea lumii-ntunecând.

Codrul este etern, precum marea, râurile, luna și soarele, întinerind mereu, divinitate sustrasă cu desăvârșire descompunerii prin moarte:

— Ce mi-i vremea când de veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună,
Vântu-mi bate, frunza-mi sună;
Și de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.

Elementele naturii vorbesc omului trecător ca ființe corporale:

Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost așa rămânem:
Marea și cu râurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna și cu soarele,
Codrul cu izvoarele.

Într-o poezie ca *Revedere*, din care am scos versurile de mai sus, Eminescu a izbutit să poetizeze, în versuri populare, o idee la o înălțime numai de el atinsă în sonetul *Veneția*, transpus românește după Gaetano Cerri: „Okeanos... El numa-n veci e-n floarea tinereții", în spațiul respectiv marea fiind ceea ce pentru geografia românească este codrul: simbol al eternității. Peisajul autohton este cântat cum am văzut și în versuri culte, solemn înstrunate, după modelul anticilor și al lui Heliade:

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale.

Scanned with OKEN Scanner

Așa cum arăta Ibrăileanu, *Mai am un singur dor* este *Miorița* lui Eminescu. Păstorul din baladă dorea să-și continuie existența latentă, după moarte, în mijlocul uneltelor sale de ciobănie, să fie îngropat „în partea de luncă", în preajma stânii, spre a auzi din mormât glasul oilor și al câinilor, fluierul pus la cap, într-un brad, prin care vântul să doinească. Acest panteism popular este, schimbând tot ce trebuie schimbat, și condiția poetului cult. În *O, mamă...*, Eminescu cerea și el să fie îngropat la margine de râu, iar în *Mai am un singur dor* voia întregul său univers poetic în jurul mormântului: codrul și marea, cerul senin, vântul toamnei care să dea glas de bocet frunzișului, căderea izvoarelor, cântarea de bucium, luna lunecând peste vârfuri de brad, talanga melancolică și teii. Melodia, simplă de tot, dictată de sentimentul morții unanime, intră în cuvinte și fraze lipsite de orice ornamentații:

Mai am un singur dor:
În liniștea sării
Să mă lăsați să mor
La marginea mării...

Bocetul se aude de peste tot și vine din mai multe variante, absolut egale ca valoare și perfecțiune expresivă, completându-se mereu una pe alta. Într-alt fel, *Mai am un singur dor* este și un „monument" al poetului (deși avem de a face și aici cu o romanță), care dorește să fie „troienit", odată cu florile de tei, de memoria posterității, adevărata lui statuie, mai tare decât granitul și decât arama:

Cum n-oi mai fi pribeag
De-atunci înainte,
M-or troieni cu drag
Aduceri-aminte.
Luceferi, ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prietini,
O să-mi zâmbească iar.

Poetul Eminescu acoperă, ține în umbră oarecum pe prozator, aflat la aceeași înălțime și același în substanță. Romanul *Geniu pustiu*, scris în preajma vârstei de 20 de ani, dar nepublicat, este superior tuturor romanelor apărute în limba română până la această dată (1869-1870), exceptând, poate, pe Nicolae Filimon, deși comparația cu *Ciocoii vechi și noi* rămâne fără sens aici. În cazul lui Eminescu avem de-a face cu o narațiune romantică, cortegiu de fantome impresionante, vis înaripat și stări de contemplație tipice, ca într-un vast poem în proză de felul scrierilor unor Jean Paul Richter, Tieck și Hoffmann. Personajele povestirii sunt trei: scriitorul, care după cunoscutul procedeu romantic — întâlnit și în literatura noastră, odată cu *Cântarea României* a lui Alecu Russo — afectează a publica manuscrisul unui prieten mort în împrejurări dramatice, Toma Nour, autorul fictiv al memoriilor, și Ioan. Ele se reduc de fapt la unul singur: Eminescu însuși. Cu amintirile din

Scanned with OKEN Scanner

călătoriile prin Ardeal, din mediul școlăresc al Blajului, ca și cu impresiile păstrate din Bucureștiul anilor petrecuți în culisele teatrului, poetului îi place să se deplaseze cu douăzeci de ani înapoi, proiectând biografia lui fizică și spirituală pe fundalul revoluției lui Avram Iancu. Eminescu Toma Nour-Ioan devine astfel, rând pe rând sau simultan, un tânăr de o frumusețe stranie, demonică, înger căzut între oameni, iubind ființe angelice cu nume simbolice, precum Sophia sau Poesis, luptând alături de „pribunii" cetelor de răzvrătiți în munții Transilvaniei sau revoltându-se împotriva tineretului corupt al timpului. Ecourile din *Junii corupți*, din *Venere și Madonă*, din *Înger și demon* sau din *Sărmanul Dionis* și chiar din *Împărat și proletar* se află cu toatele aici, în tumultuoasa desfășurare a acestor naturi problematice, „catilinare", cum le numea poetul. Numai prejudecata tiranică, conform căreia romanul trebuie să conțină *caractere*, observație balzaciană și compoziție rotundă, a putut să subaprecieze această operă de tinerețe a lui Eminescu, rămasă neterminată și absorbită parțial în nuvela *Sărmanul Dionis*. Peisajele „romantice" și cele „realiste" se dezvoltă organic unele din altele, visul curge din realitate și viața din vis. Iată autoportretul eminescian:

„Era frumos de-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatică părul său negru strălucit, ce cădea pe niște umeri compacți și bine făcuți. Ochii săi mari căprii ardeau ca un foc negru sub niște mari sprâncene stufoase și îmbinate, iar buzele stând lipite, vinete, erau de o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un satan..."

Iată de asemeni cum se înfățișează, în proză, prin gura lui Toma Nour, revolta din *Junii corupți* și chiar aceea din *Scrisori:*

„Oamenii noștri, zic eu, sunt de un cosmopolitism sec, amar, sceptic — ba și mai mult: au frumosul obicei de-a iubi orice-i străin, de-a urî tot ce-i românesc. Noi am rupt-o cu trecutul fie ca limbă, fie ca idee, fie ca mod de-a privi și a cugeta (...). Vezi la noi istorici ce nu cunosc istoria, literați și jurnaliști ce nu știu a scrie, actori ce nu știu a juca, miniștri ce nu știu a guverna, financiari ce nu știau a calcula (...). Vei afla mai lesne oameni ce pun la vot existența lui Dumnezeu — decât suflete înamorate în limba și datinile strămoșilor, decât inimi care să iubească caracteristica cea mai expresivă a poporului nostru, minți ocupate cu cestiunile de viață ale acestui popor, căruia îi scriem pe spete toate fantasmagoriile falsei noastre civilizațiuni."

Și accentele din *Împărat și proletar* se fac simțite:

„Sfărâmați monarhii! Nimiciți servii lor cei mai linși, diplomații, desființați rezbelul și nu chemați certele popoarelor decât înaintea tribunalului popoarelor, și atunci cosmopolitismul cel mai fericit va încălzi pământul cu razele sale de pace și de bine."

Portretul feminin, apariția iubitei lui Toma Nour, frumoasa Poesis, este cel cunoscut din toate poeziile lui Eminescu, începând cu *Amorul unei marmore*, imagine de vis, „floare și pasăre, primăvară și basme de iarnă, albeața Nordului și flacăra Sudului". Peisajul edenic din *Sărmanul Dionis*, din *Făt-Frumos din lacrimă* și din atâtea poeme-basme îl regăsim în visările eroului. Mai inedit, în ceea ce-l privește pe Eminescu, edificator ca document biografic, este peisajul grațios-

Scanned with OKEN Scanner

-idilic al văii Mureșului, așa cum a cunoscut-o tânărul hoinar la 16 ani, un fel de Făt-Frumos real plecat în voinicie; tabloul e făcut după natură, dar prozatorul e atent și la arta lui Heliade din *Sburătorul* întrucât privește bucolicul:

„Zi de vară până-în sară am tot mers fără să stau de fel. Soarele era la apus, aerul începea a se răcori, holdele păreau că adorm din freamătul lor lung, de-a lungul drumului de țară oamenii se-ntorceau de la lucrul câmpului, cu coasele pe spinare, fetele cu oale și donițe în amândouă mâinile, boii trăgeau încet în jug și carul scârțâia, iar românul ce mergea alături cu ei și pocnea din bici își țipa eternul său hăis, ho..."

Nu lipsește nici acea ironie romantică tipică, prilej de autoscrutare a visătoriei boeme la vârsta tânără, din vremea Blajului, a Bucureștiului și a Vienei, teribilismul studențesc din mansarde și din taverne pitorești înecate în fum de tutun:

„Eram cu toții în vârsta aceea în care urli arii din opere, declami pasage din autorii clasici, faci poezii de amor, vrei să treci de strengar și de vițios, îți închipuiești așa de mult despre mustăcioara d-tale, ești convins că zâmbetul d-tale e fermecător și săgetător — în fine, în vârsta cea pedantă si nesuferită căreia nu știi ce nume să-i dai".

O nuvelă fantastică este *Sărmanul Dionis*, unică în felul ei în literatura română. Saltul înalt în ficțiune se produce de astă dată prin conceptul filozofic al apriorismului kantian, interpretat din unghiul de privire al lui Schopenhauer. Timpul și spațiul se află în noi înșine, își spune visătorul Dionis, altă ipostază a titanului-demon eminescian: „În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu — ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă." Gândul acesta încerca pe poet și la începutul basmului *Făt-Frumos din lacrimă*, care însă — după cum am arătat — se dezvoltă, în linii mari, pe schema eposului folcloric tradițional, încărcat de tot lirismul poetic și descriptivismul suav prerafaelit. El însă persistă, în felurite chipuri, până la *Glossă*:

Viitorul și trecutul
Sunt a filei două fețe,
Vede-n capăt începutul
Cine știe să le-nvețe.
Tot ce-a fost or o să fie
În prezent le-avem pe toate...

sau în *Cu mâne zilele ți-adaogi:*

Cu mâne zilele ți-adaogi,
Cu ieri viața ta o scazi
Și ai cu toate astea-n față
Dea pururi ziua cea de azi.

La conceptul filozofic, în care trebuie să vedem un pretext poetic și atâta tot, se adaugă motivul metempsihozei egipțiaco-budhiste, interpretat de asemenea în spiritul lui Arthur Schopenhauer, conform căruia sufletul omenesc este veșnic,

Scanned with OKEN Scanner

arheu prototipistic trecând prin încarnări succesive, la diferite epoci. Mașinăria fantasmagoriei lui Dionis este pusă în mișcare prin misterioasa carte de astrologie care ar putea fi *Avesta* lui Zoroastru, tâlcuită însă (ne aflăm în vremea când Eminescu se afunda în studiul istoriei și se iniția în paleografie) „de pe grecie pe românie", cu „buchi scrise ciudat, cu cerneală roșie ca sângele, caractere slave de o evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare". Interpretând semnele ei cabalistice, lăsându-se mai mult vrăjit de ele, la lumina razelor lunii, prin voința sa, eroul regresează pe scara timpului în epoca lui Alexandru cel Bun și ia înfățișarea călugărului Dan care, la rându-i, prin alt procedeu magico-astrologic, dispunând de puteri proprii asupra spațiului, se transportă în... lună, împreună cu Maria, iubita sa, prilej acum pentru poet de a descrie edenul selenar, întâlnit în moduri mai mult sau mai puțin diferite peste tot în operă. Nu e greu de observat acum că Dan-Dionis este feciorul de împărat călător în stele, iar maestrul Ruben-Riven, cu cartea sa de astrologie miraculoasă, magul cel bătrân din peștera Ceahlăului. În plan ideatic, nuvela pare inferioară *Poveștii magului călător în stele*, unde uranismul este absolut și damnațiunea demonică rămâne mereu deschisă, problematică la modul fioros metafizic. Nuvela se circumscrie în cadrul unor simetrii, și raportarea la real nu lipsește. Prin aducerea câtorva pasaje din *Geniu pustiu*, făcut astfel inutilizabil pentru Eminescu, e descris și aici mediul urbanistic și ambianța boemă a visătorului care este de fapt aceea a poetului de la vârsta de 18-19 ani. În *Cugetările Sărmanului Dionis*, versurile intercalate în nuvelă, apare din nou amărăciunea romantic-ironică a bardului vegetând în sărăcie pitorească, complăcându-se în visarea somnolentă vecină cu moartea:

O, acopere ființa-mi cu-a ta mută armonie,
Vino, somn — ori vino, moarte! Pentru mine e totuna,
De-oi petrece-ncă cu mâțe și cu pureci și cu luna,
Ori de nu — cui ce-i aduce? Poezie — sărăcie!

Se adaugă apoi cuplul erotic în timp și în spațiu, Dionis- Dan-Maria. Finalul fericit, prin trezirea din vis a eroului, cu iubita la căpătâi, pare a face o concesie contemporanilor, cumva. Totuși, enigma nuvelei nu se dezleagă, pentru că nu știm niciodată dacă Dionis se transportă în epoca lui Alexandru cel Bun sau, dacă nu cumva chiar Dan este cel care trăiește anticipativ una din reîncarnările lui viitoare. Înspăimântați la citirea acestei proze neobișnuite, junimiștii întrebară dacă Dionis visează cu adevărat, poetul le-a răspuns în doi peri, ironic, și cu drept cuvânt: „da și nu". Căci, cum spune G. Călinescu, nuvela este de fapt un poem, un „lanț de viziuni", sub care se ascunde „un simbol, nerezolvabil, infuz", imposibil de dezlegat pe cale rațională. Altfel stau lucrurile în romanul *Adam și Eva* de Rebreanu, unde ideea metempsihozică, odată admisă, naratorul desfășoară cele șapte episoade ale cărții cu o logică ireproșabilă, ele putând fi citite, în consecință, în cea mai mare liniște, ca șapte povestiri în care arta romancierului se află la largul ei.

Scanned with OKEN Scanner

Viziunea *archeilor, a eonilor*, platonismul prototipilor privit prin lupa sau prin ocheanul lui Schopenhauer și complicat, în vederea plasticizării poetico-metafizice, cu magia și cu teoriile palingenezice ale unor Paracelsus ori a urmașului acestuia Van Helmont — cunoscut la noi încă de la Dimitrie Cantemir — este prezentă în preocupările poetului mai mult decât s-ar crede. Impulsurile vin apoi și din înrâurirea literaturii fantastice hoffmaniene și poești, aceea a lui Théophile Gautier poate, citat ca atare în finalul nuvelei *Sărmanul Dionis* (scriitorul francez era preocupat și el de problemele reîncarnării în *Le roman de la momie* spre exemplu). Interesante din acest punct de vedere sunt fragmentele lăsate în manuscrise sub titluri ca *Umbra mea, (Archaeus), (Ioan Vestimie) (Avatarii faraonului Tlà)* (descoperit, acesta din urmă, publicat și comentat de G.Călinescu) ca un fel de *Memento mori* al epocilor trecute, în care se perindă personaje din cele mai diferite locuri și medii, în încarnările lor succesive.

Schopenhauerianã este și nuvela *Cezara*, apărută în umilele coloane ale *Curierului de Iași*, în august 1876. Schema narativă propriu-zisă este aproape o melodramă, fără prea mare importanță: Cezara se îndrăgostește de frumosul călugăr Ieronim, ieșit din mănăstire spre a poza unui pictor. La rându-i, acesta rănește într-un duel pe marchizul Castelmare, căruia fata urma să-i fie dată în căsătorie cu sila, de către tatăl ei ce-și mistuise averea la jocul de cărți; la urmă, cei doi îndrăgostiți se regăsesc în paradisul din Insula lui Euthanasius. Impresionantă este și aici poezia care rezultă din mișcarea conceptelor filozofice și din tablourile de natură. În această poveste de dragoste fantastică, *Daphnis și Chloe* romantică, metafizica schopenhauerianã a amorului e sublimată prin scufundarea, din nou, în beția naturii. Cezara reprezintă agresivitatea ferină a femeii în chemarea erotică, asemeni fetei din *Floare albastră*, mai impetuoasă însă, hiperbolizată, dominatoare, de unde și numele eroinei, femeie înger și demon deopotrivă:

„Dar ce frumoasă, ce plină, ce amabilă era ea! Fața ei era de-o albeață chihlimbarie, întunecată numai de o viorie umbră, transpiriținea acelui fin sistem venos, ce concentrează idealurile artei în boltita frunte și-n acei ochi de-un albastru întuneric, care sclipesc în umbra genelor lungi și devin prin asta mai lungi, mai întunecoși mai demonici. Părul ei blond pare-o brumă aurită, gura dulce cu buza desubt puțin mai plină părea că cere săruturi, nasul fin și bărbia rătundă și dulce ca femeile lui Giacomo Palma..."

Tot așa de frumos este și Ieronim: „Un înger de geniu, căci demonii sunt îngeri și genii", reeditare a lui Toma Nour din roman, dar cu frăgezimi și carnații mai pronunțate, așa cum și portretul Cezarei diferă ușor față de diafanitatea celorlalte femei din opera eminesciană:

„Pe scaun șade un călugăr tânăr. El se află în acele momente de trândăvie plăcută, pe care le are un dulău, când și-ntinde toți mușchii la soare, leneș, somnoros, fără dorințe. O frunte naltă si egal de largă, asupra căreia se ridică părul, formează un cadru luciu și negru, stă așezată deasupra unor ochi adânciți în boltele lor și deasupra nasului fin. O gură cu buze subțiri, o bărbie rătunzită, ochi mulțămiți, cum am zice, de ei înșiși, privesc c-un fel de conștiință de sine, care-ar putea deveni cutezare — expresia lor e ciudat amestec de vis și rațiune rece".

Scanned with OKEN Scanner

În cadrul acestui cuplu ideal al dragostei carnale — frumoasă, naturală, ca fecundația florală abundentă de la tropice —, inițiativa este, evident, de partea femeii, ea întruchipând punctul slab în care erosul se dezlănțuie mai cu putere. Ceea ce impresionează poetic este candoarea, lipsa de rușine, pe care Cezara o mărturisește în scrisoarea către Ieronim:

„De ce să mai îmbrac amorul cu vălul rușinei... când te iubesc, când aș primi să fiu servitoarea ta, numai să mă suferi într-un colț al casei în care vei locui tu, să suferi ca să sărut perina pe care va dormi capul tău... Tu vezi că sunt o nerușinată, o rea, o femeie de defăimat..."

De altfel, la vederea bărbatului, ea are tresăriri de fiară tânără, carnea ei „tremură", „era să răcnească", și prozatorul invită pe lectorii săi să-și inchipuie că le vorbește la ureche când notează: „Sânii îi crescuse într-atât de bătăile inimii, încât sărise un bumb de la pieptărașul cam îngust de catifea neagră... albi ca zăpada se eliberară din închisoarea lor..." Textul e saturat de atâta senzualitate sublimă, floare seducătoare a răului schopenhauerian. La început, bărbatul, Ieronim, manifestă mai curând un fel de frigiditate și împotrivire blândă, rațiunea prevalând asupra simțurilor. Cere sfatul înțeleptului Euthanasius, al cărui ucenic este, dar bătrânul filozof, prefigurare eminesciană a lui J.J. Rousseau, cunoaște adânc legile naturii de neînlăturat și-l avertizează c-o iubește fără măcar a-și da seama. La sfârșit, întâlnirea feciorelnică a celor doi, goi și fără nici o pudoare, în paradisul din insulă, amintește de idila lui Longos și duce gândul la poezia romanului călinescian *Cartea nunții*. Totul este însă scăldat în irizările de basm ale lirismului eminescian ca într-un aer de aur. Erosul este o lege a naturii nemuritoare, în circuitul organic al căreia înțeleptul Euthanasius, stingându-se de bătrânețe, dorește să reintre, lăsând testament urmașilor tineri:

„Mă voi așeza sub cascada unui pârâu; liane și flori de apă să înconjoare cu vegetația lor corpul meu și să-mi strățesc părul și barba cu firele lor... Și-n palmele-mi întoarse spre izvorul etern al vieții, „soarele", viespii să-și zidească fagurii, cetatea lor de ceară. Râul curgând în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturii, dar să mă ferească de putrejune. Astfel cadavrul meu va sta ani întregi sub torentul curgător, ca un bătrân rege din basme, adormit de sute de ani intr-o insulă fermecată".

Tenebros și demonic, Toma Nour cerea de asemeni — într-un fragment rămas nelipit de roman — să fie conservat, după moarte, într-un ghețar din mările nordului. Dar destinul poetului a trebuit să fie aproape ca al tuturor oamenilor și mormântul lui să se alăture gropnițelor obștei, cu un tei la cap, înconjurat de amintirea posterității.

Întrucât privește proza, este interesant să mai observăm, în sfârșit, că Eminescu — cel care aprecia atât de mult pe Slavici și pe Creangă — lasă câteva însemnări manuscrise, cum ar fi schițele *Părintele Ermolachie Chisăliță* și *La curtea cuconului Vasile Creangă*, unde intenționa abordarea realismului popular. Ideea și-o însușise, după cum am arătat, și Maiorescu, în critică. La Eminescu însă lipsește, fatalmente, putința obiectivării, de care se bucură calmul și tacticosul

Slavici, după cum de negăsit este și verva lui Creangă. Bruioanele dezvăluie totuși oarecare efort în acest sens. În prima, poetul își încearcă pana în direcția sfătoșeniei bătrânești și a vorbei pline de haz, ca în partea de început a basmului *Miron și frumoasa fără corp*. Cea de a doua e interesantă prin idealizarea (reconfortantă pentru vederile social-politice ale ziaristului) vechilor figuri de boieri de țară conservatori, patriarhali și cumsecade, anticipând oarecum pe Emil Gârleanu, fără nevinovăția aceluia totuși.

În general, proza eminesciană, creată cu precumpănire în faza tinereții, reprezintă, după cum s-a văzut, cele mai adecvate piese de verificare și de înțelegere adâncă a marii sale poezii. Însă ea are și o valoare de sine stătătoare, indiscutabilă, așa cum arată Tudor Vianu, care îl trece pe poet printre cei mai însemnați prozatori români. „Miracolul eminescian poate fi contemplat și aicil", arată istoricul literar, Eminescu fiind, înainte de toate, „un povestitor fantastic, căruia i se impune nu observarea realității, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificații adânci" („*Arta prozatorilor români*, 1941).

Este adevărat, abia după moartea-i prematură opera lui Eminescu a început să fie cunoscută mai adânc, cu aproximativ un veac în urmă de la momentul la care ne aflăm. Prin rădăcinile ei în spiritul neamului care l-a născut pe poet ea pare mult mai veche; prin chipul cum semnificațiile ei au crescut și s-au adâncit, an de an, generație după generație, timp de un secol, ea ne apare veșnic tânără, vie, izvor de energii al colectivității etnice de la Dunăre și Carpați. Cum prezisese Maio-rescu, aproape întreaga literatură română din secolul XX s-a dezvoltat sub semnul lui Eminescu.

Nu l-au înțeles și nu l-au prețuit deplin pe Eminescu contemporanii săi de acum un veac? Și, ca atare, trebuie — așa cum procedează I. Negoițescu, într-un foarte important studiu, purces din sugestii călinesciene, ideea fiind preluată și în a sa *Istorie a literaturii române* (1991) — să punem un preț mai mare pe postume decât pe antume? Se poate! Se poate să nu fi fost înțeles *deplin* de către contemporani, cum de regulă se întâmplă cu toți marii artiști. Însă „profeția" lui Maiorescu de la 1889 (din *Eminescu și poeziile lui)* este prea de tot frapantă. Cum, poate, încă mai frapantă — în sensul că poetul a făcut figură unică printre contemporani — este prețuirea aceluiași Maiorescu, din 1872, în *Direcția nouă*, când numai în baza celor trei poezii (*Venere și Madonă, Epigonii și Mortua est!)* scrise la vârsta de 20 de ani, Eminescu era așezat valoric îndată după Vasile Alecsandri. Vin apoi aprecierile celorlalți (ce-i dreptul mai târzii, nu cu mult însă): Creangă, Caragiale, Slavici, Iacob Negruzzi, chiar Hasdeu, la urmă de tot (aflăm dintr-o relatare a lui Tudor Vianu) chiar și Macedonski. Ea adevărat că postumele au dezvăluit posterității colosalitatea „icebergului" eminescian, mirifica forță „neptunică" a geniului său, din *Panorama deșertăciunilor* (celălalt titlu al poemului *Memento mori*, 1872), din *Povestea magului călător în stele* (1872),

Scanned with OKEN Scanner

Mureșan (1876), *Gemenii* (1882) etc. Totuși, a bate monedă prea multă pe valoarea postumelor, cum procedează regretatul I. Negoițescu (unul dintre cei mai mari critici și istorici literari ai timpului nostru, neexprimat complet din pricini nedependente de el) ni se pare neindicat. Lăsăm deocamdată la o parte cele spuse de Ibrăileanu și Lovinescu referitor la postume și băgăm de seamă că însuși G. Călinescu, *descoperitorul* lor, în fond, când este să întreprindă *analize* se întoarce cu precădere spre antume. Poate fi adevărat că Maiorescu, iubitor de limpezimi, ar fi avut un cuvânt de spus referitor la oportunitatea publicării unor postume, preferințele lui mergând în direcția limpezimilor de expresie din *Luceafărul* sau din *Mai am un singur dor*. Este greu totuși să ne imaginăm că Eminescu ar fi prezentat spre publicare în *Convorbiri* poeme lungi, precum, *Memento mori* și excesiv de lungi, unele chiar nefinisate, precum *Povestea magului călător în stele*, și ar fi fost refuzat de Titu Maiorescu, ori de Iacob Negruzzi. Și, mai la urma urmei, ne lipsește și documentația *materială* (printre atâtea documente produse în legătură cu poetul național) din care ar reieși un asemenea refuz. Ar fi o acuză la adresa pontifului Junimii aproape tot atât de gravă ca și aceea pe care i-o aduce un biograf recent (N. Georgescu, în *O altă viață a lui Eminescu)*, cum că politicianul Maiorescu s-ar fi asociat cu un C. A. Rosetti, Eugeniu Carada și alți liberali înrăiți (în schimbul unor concesii ce i s-ar fi acordat pe eșichierul politic), pentru a-l declara nebun pe Eminescu și pentru a-l extermina în cele din urmă, poetul fiind sănătos tun și în toate mințile.

Dând postumelor (cum am încercat însine a o face la locul potrivit) importanța cuvenită, mare de tot!, nu trebuiesc neglijate antumele și din alt motiv, subiectiv dacă vrem, însă tot pe atât de important: Poetul a pătruns definitiv în conștiința neamului său mai întâi și întâi prin antume. A-l identifica cu chiar Luceafărul său nu-i deloc un truism sau un mizerabil loc comun, atât de nesuferit amatorilor de „senzaționalități", originale cu orice preț. Cum nici scoaterea *Doinei* dintre capodoperele eminesciene (cum s-a făcut în vremea comunismului, sau a „pseudocomunismului" fricos de umbra rusească bolșevică),. pe care unii o încearcă. (Am cunoscut pe cineva, de exemplu, care declara că-i *este rușine* să iasă în Europa cu... *Doina* lui Eminescu). Dar ce crimă să fi fost aceea a striga — mai întâi în articolele din *Timpul*, apoi și in poezia incriminată — împotriva străinilor picați pe câmpul românului ca lăcustele de care pomenește Miron Costin în cronica sa:

Și cum vin cu drum de fier,
Toate cânticele pier;
Zboară paserile toate
De neagra străinătate;
Numai umbra spinului
La ușa creștinului.
Își dezbracă țara sânul,
Codrul — frate cu românul —

De secure se tot pleacă
Și izvoarele îi seacă —
Sărac în țară săracă!

Cumva, aceste versuri nu mai spun nimic *românului* de azi (nu zic neapărat *intelectualului* europenizat, mai exact spus: insului care se prepară superficial spre a intra în... Europa)? Ori, poate, versificarea quasi-folclorică, versul limpede curgător, nesofisticat în vreun chip, jignește neștiute de noi rafinamente estetice? Este posibil! Dar, cu tot cu xenofobia lui — care în contextul istoric se justifică cu asupra de măsură — Eminescu ziaristul și Eminescu poetul din *Doina* este al nostru al tuturor românilor. ALTFEL NICI NU SE POATE! Ritmurile și rimele lui ne urmăresc precum o fatalitate ineluctabilă, în absolut, le avem gravate în inimi dincolo de voința sau nevoința noastră:

Ștefane, Măria Ta,
Tu la Putna nu mai sta,
Las' arhimandritului.
Toată grija schitului,
Lasă grija sfinților
În seama părinților,
Clopotele să le tragă
Ziua-ntreagă, noaptea-ntreagă,
Doar s-a-ndura Dumnezeu,
Ca să-ți mântui neamul tău!

Vrem sau nu vrem, este o realitate istorică faptul că cel mai mare poet al românilor și-a început prodigioasa-i carieră prin a publica o... *doină*, la vârsta de 16 ani (când și-a schimbat și numele, din *Eminovici* în *Eminescu)* cu *De-aș avea*, imitată după *Doina* lui Alecsandri, pe care înțelege să-l continue în modul cel mai constructiv cu putință — și a sfârșit (atât cât a mai fost cu mintea întreagă) prin a scrie și a publica *Doina* („De la Nistru pân' la Tisa..."), în 1883, la vârsta fatidică de 33 de ani.

Scanned with OKEN Scanner

ION CREANGĂ[1]

Astăzi satul Humulești se ține totuna cu Târgu-Neamț. Casele de aspect urban, școala mare și albă, cu statuia lui Creangă în fața intrării principale, strada asfaltată, automobilele, lumea pestriță îmbrăcată ca pretutindeni, mulțimea de turiști din timpul verii au schimbat într-o măsură fața locului. Ozana a rămas însă aceeași, limpede ca cristalul, sclipind printre prunduri și adunându-se în știoalne, unde poți să te scalzi pe vreme călduroasă, dacă știi să guști această aleasă și mare

[1] ION CREANGĂ (1 martie 1837-31 decembrie 1889). Se ia ca dată de naștere 1 martie 1837 fiindcă scriitorul însuși o declară într-un fragment autobiografic. Un act oficial păstrat în această privință însă nu există, evidența nașterilor ținându-se pe vremea aceea de către biserică, într-o neorânduială cu totul patriarhală, la mijloc stând și lipsa de fixitate a numelor de familie. De altă parte, Creangă arată, cu diferite prilejuri, și alte date, în genere oscilând cu doi ani înainte și după 1837. Era primul din cei 7 sau 8 copii ai lui Stefan a Petrei Ciubotariul din Humulești și ai Smarandei, fiica lui David Creangă, vornic în satul Pipirig, din sus de Vânătorii Neamțului, spre Mănăstirea Secu. Copilăria în satul de munte și anii școlarității le povestește singur în nemuritoarele sale *Amintiri*. După metodul lancasterian, adaptat posibilităților locale, cu tăbliță înfipte pe crăcane de lemn, zise și „trătaji", trecând apoi — din lipsă de manuale — direct la *Ceaslov* și *Psaltire*, stimulați cu plăcinte și colaci sau — după caz — cu Sfântul Nicolae și Calul Bălan, școlarii învățau mai mult pe apucate și numai din inițiativă particulară. Școala fusese înființată prin 1846-1847, la străduința părintelui Ion Humulesteanul. Dascălul Vasile, zis și Bădița Vasile a Ilioaei, este curând luat la oaste cu arcanul, după modul barbar de recrutare al vremii. Iordache „Fârnâitul" care avea „darul suptului" și era bătăuș din cale afară, murea de holeră — spre satisfacția povestitorului care îi păstrează o amintire rea —, și școala se închide. La inițiativa bunicului David, copilul este dus la școala profesorului Nanu din Broșteni, pe Bistrița în sus, odată cu un „unchi" Dumitru, fratele mai mic al Smarandei. În afară de ceva cântări bisericesti, de râia luată de la caprele gazdei, Irinuca, școlarul nu se alege cu mare lucru. Învățături profane și mai de doamne-ajută pare a fi primit de la Isaiia Duhu, profesorul de la școala din Târgu-Neamț, de curând înființată și aceasta. Cât privește școala de catiheți din Fălticeni, cu elevi ca Trăsnea și profesori care dădeau atestate numai pe plocoane, Creangă nu-și face nici un fel de iluzii. Mult mai temeinică pare a fi fost pregătirea sa în

plăcere. Aceiași sunt munții, acoperiți cu păduri dese de brad, albaștri-fumurii, străjuind de trei părți acest cel mai frumos peisaj din toată țara noastră, cu Văratecul, Agapia și Mănăstirea Neamțului la poalele lor. Măreață, urmărind pe călător zeci de kilometri, Cetatea lui Ștefan cel Mare domină de pe movila ei ascuțită întreaga vale. Aceeași a rămas și casa lui Ștefan a Petrei Ciubotariul. Cu lemnul afumat de vechime, bârnele grele de deasupra capului vorbesc cu glas omenesc, ca și vârtelnița, laițele pe țăruși bătuți în pământ, scaunul trepied cioplit dintr-o rădăcină de fag, pentru mestecat mămăliga, cuptiorul larg, prichiciul vetrei și stâlpul hornului de care atârnă — nevinovat dichis muzeistic, nici vorbă — chiar și vestiții

---

seminarul de la Socola din Iași, pe care îl absolvă, căpătându-și „formalnicul atestat" în 1858. În anul următor, se căsători cu Ileana Grigoriu, fiica preotului Ion de la biserica Patruzeci de Sfinți, unde diaconul, hirotonisit de îndată, slujește alături de socru. Cu socrul, cu tânăra-i soție, de la care avu un fiu, Constantin — și în genere cu clerul, Creangă nu se putu împăca, la mijloc fiind vorba și de lipsa de vocație în cele preoțești. În consecință, se înscrie și urmează cursurile preparandale de la Școala de la Trei Ierarhi, condusă de Maiorescu, pe care absolvindu-le devine institutor, profesiune cu totul potrivită înclinațiilor sale temperamentale. O serie de conflicte cu autoritatea bisericească persiflată mereu de diacon, unele abateri disciplinare, grave pe atunci, cum ar fi mergerea la teatru a clericului, tunderea cozii sau tragerea cu pușca asupra unor ciori de pe turla bisericii etc., îi atrag destituirea, prin 1872. Mai gravă, cu consecințe de-a dreptul dezastruoase pentru viața materială a diaconului, fu scoaterea, tot atunci, și din învățământ, lucru ușor de făcut de către forurile ecleziastice interesate, dat fiind că Ministerul Cultelor era totodată și al Instrucțiunii Publice. Până la reintegrarea în învățământ, care se făcu la intervențiile lui Maiorescu, răspopitul este nevoit să deschidă un debit de tutun în asociație cu fratele său Zahei. Ca membru al corpului didactic, Creangă a fost un pedagog excelent, propagator al metodelor intuitiv-active. Împreună cu alți institutori, între care Gh. Ienăchescu și V. Răceanu, întocmește o serie de bune manuale școlare pentru cursul primar, apreciate mult de Maiorescu și recomandate cu căldură de revizorul Eminescu. Marele poet face acum cunoștința lui Creangă și, descoperindu-i adevărata vocație, îl duce în cenaclul Junimii, prin toamna lui 1875. Prima bucată citită fu *Soacra cu trei nurori*, care se bucură de mare succes, fiind tipărită de îndată în *Convorbiri*. Urmează apoi celelalte povești și povestiri, în cele din urmă *Amintirile*, aproape toate publicate în prestigioasa revistă ieșeană. Curând povestitorul devine celebru, și mai ales tinerii din cercul socialist al *Contemporanului* îl înconjură cu simpatia lor, invitându-l să prezideze cenaclul din casa poetului N. Beldiceanu, unde citea și ultima parte din *Amintiri*, cercetându-l în vestita lui „bojdeucă" din ulița Țicăului, lăsând apoi prețioase însemnări despre „țărăniile" lui. O boală ereditară, de natură nervoasă, îi întunecă ultimii ani ai vieții. Murea relativ de timpuriu, în același an cu Eminescu, la 31 decembrie 1889.

BIBL. *Opere*, I-II, Ediție îngrijită, note și variante, glosar și bibliografie de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, Editura Minerva, 1970.

G. Călinescu, *Ion Creangă (Viața și opera)*. E.P.L. 1964, Ovidiu Bârlea, *Poveștile lui Creangă*, E.L., 1967; Mircea Tomuș, *Carnet critic*, E.L. 1969, p. 227-236; G. I. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui I. Creangă*, Editura științifică, 1969; Vladimir Streinu, *Ion Creangă*, Ed. Albatros, 1971; Jean Boutiere, *Viața și opera lui Ion Creangă*, traducere de Const. Ciopraga, Ed. Junimea, 1976; George Munteanu, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, Ed. Albatros, 1976; Al Husar, *Întoarcerea la literatură. Printre clasici*, ed. Junimea, 1978; M. Apostolescu, *Ion Creangă între marii povestitori ai lumii*, Ed. Minerva, 1978; Al. Piru, *Valori clasice*, Ed. Albatros, 1978; Petru Rezuș, *Ion Creangă. Mit și adevăr*, Ed. Cartea Românească, 1981; Vasile Lovinescu, *Creangă și Creanga de aur*, Ed. Cartea Românească, 1989; Mircea Scarlat, *Posteritatea lui Creangă*, Ed. Cartea Românească 1990; Dumitru Tiutiuca, *Literatura marilor clasici*, I, Libertatea, Brăila, 1995.

Scanned with OKEN Scanner

motocei, distracția mâțelor de altădată. Așezarea este temeinică și abia acum îți dai seama că Bojdeuca din Țicăul Iașului — impresionantă și ea — este mai mult o reeditare, târlă vremelnică a țăranului strămutat de la munte la șes și de la sat la oraș, cu anume treburi.

Bojdeuca din Țicău

Așa stând lucrurile, Ion Creangă este primul și totodată cel mai mare prozator român ieșit direct din rândurile țărănimii. Lucrul a fost posibil numai acum, în epoca Junimii. Interesul pentru popor și pentru literatura acestuia erau mai vechi, începând îndeosebi cu momentul *Daciei literare*, cu Negruzzi, Alecsandri și Kogălniceanu, care erau însă numai niște intelectuali patrioți, generoși, cu multă iubire pentru popor. A trebuit să treacă un timp relativ lung în care literatura română să se maturizeze pentru a putea primi sevele tari ale adevăratului duh național, numai prin Creangă realizat în toată puterea lui. Cu zece ani numai dacă s-ar fi născut mai devreme, Creangă nu ar mai fi fost Creangă. Chiar ivirea lui în momentul sămănătorismului și al poporanismului nu s-ar fi realizat deplin, la mijloc fiind „tendenționismul" care paralizează marea artă. Într-atât de propice pare epoca Junimii pentru nașterea și dezvoltarea fenomenului Creangă.

În afară de aceasta — și, evident, în afară de talentul de geniu, despre care nu se poate niciodată discuta pe teren pozitiv —, factorii obiectivi și subiectivi par a fi conlucrat în chipul cel mai fericit la apariția lui. Humulești erau răzeși fără pământ, săraci, ce-i dreptul — relativ vorbind —, însă oameni liberi a se chivernisi și deci gata spre înnoiri. Satul, așezat la întretăierea de drumuri — între munte și câmpie, între capitală și mănăstiri —, nu era un sat oarecare, cum erau cele de la

ses, aservite, lipite pământului boieresc, ci deschis către lume, cu oameni răzbătători în toate părțile. Industria textilă casnică și negustoria cu produsele acesteia erau înfloritoare în vremea copilăriei povestitorului, pretențiile în ceea ce privește nivelul de trai nefiind de loc mari pe atunci. Cu toate acestea, spre a face rost de făina de popușoi din hambar, de brânza din putină, slănina din pod și curechiul din poloboc, Ștefan a Petrei muncea din greu. Negustoria de sumani o învârtea numaipe la iarmaroacele locale, vremile erau pe punctul unor transformări repezi și viitorul numeroasei progeniturii nu era prea sigur. Așa se explică ambiția părinților, a mamei îndeosebi — mai punând la socoteală și caracterul ei bisericos — de a-și ține în școli pe cel mai mare dintre copii și a-l face popă. De altă parte, chiar hotărârea stăpânirii de a organiza pregătirea preoților cu ceva mai multă temeinicie este cât se poate de oportună, întrucât îl privește pe Creangă. Căci e greu de crezut că, nedesființându-se la vreme „catiheții" din Fălticeni și — cu plocoane sau fără —, ieșind din acea „fabrică de popi", Creangă ar fi devenit altceva decât un preot de țară, undeva într-un sat de sub munte. Descinderea în Iași și urmarea seminarului de la Socola, cu profesori bine pregătiți și într-o epocă de continue înnoiri, intre care actul Unirii, își are importanța sa. Mai mult încă, hotărâtoare ne apare frecventarea de către Creangă a școlii preparandale de la Trei Ierarhi, condusă de Maiorescu, ca și cariera sa didactică care urmează. În sfârșit, decisivă este întâlnirea cu Eminescu, care îl aduce printre junimiștii dispuși acum să asculte, dacă nu să și aprecieze cu prea mare gravitate, „țărănii".

Mai înainte de aceasta însă, Creangă se exersase în ale scrisului, compunând bucăți de cetire pentru manuale școlare, întreprindere în care — cum ne încredințează memorialiștii — punea mult zel. De altfel, în micile povestiri cu caracter didactic, cum ar fi *Inul și cămeșa* (unde școlarii află prezentate plastic elementele industriei textile casnice), *Acul și barosul* (despre prelucrarea metalelor), *Cinci pâini* (chestiuni de aritmetică, privind fracțiile ordinare) etc., talentul de povestitor al lui Creangă este același, din întreaga sa operă. Altminteri nu s-ar explica faptul cum, din capul locului, în *Soacra cu trei nurori*, prima bucată citită în Junimea, el dă o operă perfectă din absolut toate punctele de vedere.

Soacra din *Soacra cu trei nurori* este veșnica soarcă de la țară, și nu numai de acolo. Rămasă văduvă de timpuriu, ea se transformă într-un fel de șef de clan. La „comândul" ei — căci trece drept avută — nu vrea să renunțe dar nici la însurătoarea celor trei feciori, cărora singură le caută soții, după placul ei, gândind să le utilizeze ca brațe de muncă, lucru cu totul obișnuit în mediul țărănesc. Numai că binele așteaptă și rău și urciorul nu merge de multe ori la apă. Cea de a treia noră — adusă de feciorul mai mic fără consult prealabil — îi vine babei celei cărpănoase de hac. Luată în sine, povestea este inverosimilă. Oricât de exasperant de rea ar fi o soacră, nurorile nu se apucă s-o dea cu capul de pereți, să-i înfigă acul cel mare în limbă și apoi, mai mult moartă decât vie, s-o pregătească pentru înmormântare. Ba chiar, scena finală, când bătrâna își dă suflarea din urmă și face semn către

feciorii plângând în juru-i, ar părea tragică. Și totuși nu este așa. Dimpotrivă, narațiunea provoacă veselie și umorul cel mai generos. Căci e convenit de mai înainte că în acest caz avem de-a face cu o snoavă și că, deci, nu ni se propun psihologii individuale, cazuri speciale, ca în roman. Întâmplarea este de o tipicitate extrem de largă. Ea nu-i „adevărată", ci numai grozav de posibilă, chiar dacă nu ar avea niciodată loc în exact aceste împrejurări. Lucrurile stau la fel și în ceea ce privește povestea „tragică" a mamei din *Capra cu trei iezi*, fiind presupus că chiar copiii încearcă sentimentul veseliei în legătură cu pățania „cumătrului" lup, convenite fiind, o dată pentru totdeauna, figurațiile animaliere. Se întâmplă apoi că verva și jovialitatea povestitorului este atât de tiranică, încât, orice ar spune, interesul merge mereu spre „modul" *său* de a prezenta lucrurile, robind astfel cu totul logica și atitudinea etică a cititorului ascultător. Cuvine-se să arătăm, încă o dată, că în acest sens Creangă are un precursor strălucit în Anton Pann, deși în cazul „finului Pepelii" suntem departe de rafinamentul humulesteanului, de acel geniu al verbului turnat în forme fără cusur. Inverosmile, dar de o tipicitate extraordinară, ipotetic deci mai adevărate decât realitatea — tărâm inefabil al metaforei, în instanță ultimă, unde senzorialul se unește cu spiritualul —, sunt și situațiile în care apar personajele din *Povestea vorbei* sau din *Năsdrăvăniile lui Nastratin Hogea*: un bogat zgârcit pune să se ciuruiască gunoiul din curte, pentru a se găsi o para pierdută; niște leneși ard de vii într-o casă cu toate ușile deschise pentru că nu sunt în stare să se urnească din loc; luându-se după gura lumii, doi țărani cară în spinare un măgar; Nastratin construiește un cuptor pe rotile spre a satisface gusturile tuturor și tot el toarnă bucatele-i pe blana cea scumpă. Faptul se datorează evoluției în timp, progresive, a configurației scenelor și personajelor (pentru că, în fond, e vorba de niște mici comedii) prin adaos de tipicitate și prin pierderea din amănunte individuale, așa cum se întâmplă cu marii actori care modifică în anume chip personajul de câte ori îl joacă. E de presupus că la început piesele lui Caragiale au fost jucate mai „realist" și se poate deduce că în viitor personajele lui vor deveni adevărate măști de *comedia dell' arte*, fiecare generație de regizori și de actori adăugând câte ceva, mai mult sau mai puțin cu consimțământul publicului spectator. Aceasta este, în fond, condiția tuturor capodoperelor, de a fi înțelese de fiecare dată altfel, nu însă contradictoriu, ci mereu convergent, în sensul tipicității. Se înțelege acum că lucrul a fost mult mai ușor de făcut în cazul snoavelor nefixate prin scris și puse sub autoritatea, sub paternitatea unui autor.

Din aceeași categorie a inverosimilului fabulos, de snoavă și povestire „drolatică" (n-am luat termenul în spirit balzacian neapărat), sunt și *Povestea unui om leneș* și *Prostia omenească*. Când s-a întâmplat ca un om să fie dus la spânzurătoare pentru că e leneș? Însă oricând și oriunde lucrul pare logic și posibil, de vreme ce e vorba de o trândăvie de-a dreptul scandaloasă pentru niște cetățeni harnici și iuți după treburi, cum ar fi, să zicem, humulestenii. Cazul este cu totul și cu totul ieșit din comun, leneșul în chestiune nefiind, literalmente, în stare să-și

Scanned with OKEN Scanner

mestece bucățica din gură. Tot așa, prin exagerarea subtil rabelaisiană, se configurează plastic și meteahna omenească a prostiei, în cealaltă poveste. Ficțiunea enormității este perfect logică și deci posibilă, proporțiile fiind păstrate în toate sensurile: cele două femei sunt atât de slabe cu duhul, încât se pun pe bocit copilul din copaie, ce ar putea muri în eventualitatea căderii drobului de sare de pe horn. Prostia omenească însă nu are margini, și omul care-și luase lumea-n cap găsește în cele din urmă de cuviință să se întoarcă acasă, atunci când dă peste cel care cără soarele în casă cu obrocul, peste cel care se căznea să urce nucile-n pod cu țăpoiul, cel care era pe punctul de a gâtui vaca trăgând-o la paiele de pe șură sau cel care era gata să dărâme casa pentru a scoate carul afară etc.

De aici, de pe terenul snoavei, al „minciunii" cu haz, pornește Creangă înspre povești și, mai departe, spre *Amintiri*. Așa se explică umorul și elementul de viață țărănească proiectat în feeric, nu însă în direcția psihologică neapărat, ci în același sens al unei tipologii largi, rezultată din experiența unei întregi colectivități. Miraculosul devine astfel curată convenție și până la urmă — spre deosebire de Anton Pann — morala se absoarbe definitiv în artă de cea mai pură esență. Fascinantă rămâne mereu puterea de obiectivare a tipologiilor, mișcate, făcute vii, printr-o vervă cu totul neobișnuită, prin gesticulație de mare actor jucând, pe rând sau simultan, rolurile, dar interpretând mai cu seamă personajul-povestitor.

Dănilă Prepeleac din povestea cu același nume este de astă dată nu prostul total, iremediabil, ci nătângul lipsit de cea mai elementară experiență. E humulesteanul slab de minte și tare de vârtute, care umple casa de copii, muncește cât șapte, dar întreprinde niște afaceri negustorești deplorabile, ajungând de la o pereche de boi mari și frumoși la o pungă goală. O dată lovit cu capul de pragul de sus, țăranul devine însă mai deștept chiar decât dracul, și, dintr-o dată, nuvela, desfășurată la început în cadrul rural obișnuit, trece la miraculos, povestind „întrecerile" „pustnicului" Dănilă cu diavolii. Cu un umor extraordinar — lucru ce nu există decât latent în povestirile folclorice — dracii sunt umanizați și făcuți de râs în fața lui Dănilă, care îi domină, nu cu ajutorul lui Dumnezeu, ca un sfânt Antonie oarecare, ci cu inteligența rezultată din experiență.

Omenește sunt făcuți să sufere dracii și în *Ivan Turbincă*. Scena pedepsirii lor e un spectacol la care se adună tot satul să privească:

„Dar până la vremea asta, se adunase împrejurul lui Ivan tot satul, ca să vadă de patima dracilor. Căci lucru de mirare era acesta, nu șagă! Atunci Ivan dezleagă turbinca în fața tuturor, numai cât poate să încapă mâna, și luând câte pe un drăcușor după ce-l răfuia bine, îi da drumul, cu tocmeală, să nu mai vie pe acolo altădată.

— N-oi mai veni, Ivane, câte zilișoare oiu ave eu, zicea ucigă-l crucea, cuprins de usturime, și se tot ducea împușcat. Iară oamenii ce priveau, și mai ales băieții, leșinau de râs".

Umanizați, aduși pe pământ, în chip de moșnegi oarecari, sunt la rându-le, Dumnezeu și Sfântul Petre. Iată cum vorbește acesta din urmă:

„— Doamne, zise atunci Sfântul Petre, spăriet; ori hai să ne grăbim, ori să ne dăm la o parte: nu cumva ostașul cela să aibă harțag și să ni găsim beleaua cu dânsul. Știi c-am mai mâncat eu o dată de la unul ca acesta o chelfăneală".

Scanned with OKEN Scanner

Moartea însăși apare în chip de babă cârtitoare, prin modul ireverențios în care se exprimă la adresa lui Dumnezeu, căzut și el la slăbiciune pentru Ivan:

„— Nu știu ce să mai zic și despre Dumnezeu, ca să nu greșesc. Pesemne c-a ajuns și el în mintea copiilor, Doamne, iartă-mă, de i-a dat lui Ivan cel nebun atâta putere asupra mea. Bine mi-ar părea să-l văd și pe Dumnezeu într-o zi, cât e de mare și puternic, în turbinca lui Ivan."

În *Stan Pățitul* se ilustrează zicala că uneori e bine să te faci frate cu dracul, varianta românească a pactului mefistofelic, tratată însă cu mare veselie și seninătate. Suntem în plină nuvelă cu aspect de monografie a vieții de la țară. Stan e un flăcău tomnatic, „stătut", harnic și cuminte care, ca orice gospodar de mijloc, „slujind cu credință, ba la unul, ba la altul, până la vârsta de treizeci și mai bine de ani, și-a sclipuit puține parale, câteva oi, un car cu boi și o văcușoară cu lapte". Altceva e când, ajutat de Chirică dracul, devine chiabur în toată puterea cuvântului, și scriitorul își oferă plăcerea — lucru ce nu se întâmplă nicicând în basmul obișnuit — să ne descrie acareturile lui Stan, în perfect cunoscător:

„— Ce garduri streșinite cu spini, de mai nici vântul nu putea răzbate prin ele! Ce șuri și ocoale pentru boi și vaci, perdea pentru oi, poieți pentru păseri, cotețe pentru porci, sâsâiac pentru păpușoi, hambare pentru grâu și câte alte lucruri pentru gospodărie, făcute de mâna lui Chirică cât ai bate din palme! Să nu spui minciuni, dar Ipate se îmbogățise însutit și înmiit de când a venit Chirică în slujbă la dânsul".

Pe nesimțite, miraculosul dispare și întâlnirea dintre drac și Stan e de domeniul realului. Chirică vine să intre la stăpân ca un argat oarecare iar acesta îi încearcă deșteptăciunea din cimilituri, cum se obișnuiește. Iată, de pildă, cimilitura mămăligii, ermetică, suprarealistă, de un pitoresc ce nu are ce căuta în basm, potrivită fiind totuși în cadrul unei șezători:

„Lată — peste lată, peste lată — îmbujorată, peste îmbujorată — crăcănată, peste crăcănată — măciulie, peste măciulie — lipmezeală, peste limpezeală — gălbeneală și peste gălbeneală — huduleț."

Nimic irațional nu se întâmplă în basm, afară doar de claca dracilor la seceratul lanului de grâu, într-o noapte pe când Ipate dormea, și de enormitatea puterii lui Chirică, care, ca și Oșlobanu din realitate, umflă în spinare gireada de snopi. Cât privește găsirea unei neveste potrivite pentru Stan, adică una dintre acelea care are numai o coasă de drac (căci — se poate deduce — femei absolut pure și bune, lipsite de demonism nu există) aceasta ține iarăși de domeniul snoavei. Verificarea credinței femeii se face, la indicațiile dracului, prin mijlocirea babei, pusă s-o momească. Și toată lumea este de acord că operația chirurgicală, efectuată de Chirică asupra nevestei lui Stan, pentru extragerea coastei în chestiune, este curată metaforă, deși e descrisă în cele mai mici amănunte. Abia la urmă aflăm cauza devotamentului luiChirică, când ia drept simbrie „tălpoiul" de babă necesar pentru consolidarea fundamentelor iadului ce începeau a putrezi. Dar câtă forță de viață autentică în modul cum personajele-măști se mișcă și vorbesc. Iată, spre pildă,

Scanned with OKEN Scanner

tânguirea fățarnică a babei mijlocitoare în fața lui Stan, venit incognito, în preajma nunții, spre a încerca fidelitatea nevesti-si; personajul răsare din gesturi și exclamații, din căinări și bateri cu palma pesate gură, chip de a mima dificultatea întreprinderii:

„— Om bun, mânca-te-ar purecii să te mănânce!... Eu știu ce vra să zică durerea de inimă, bat-o pârdalnica s-o bată!... Nu știu,. zău, cum a sta și asta; îmi pleznește obrazul de rușine, când gândesc cum am să mă înfățoșez înaintea femeii celeia, cu vorbe de acestea... mă duc și eu intr-un noroc, să vedem, și de-oi pute face ceva bine de-bine; iară de nu, mi-i crede și d-ta că știi cum se fac de greu trebile acestea și rar le scoatem la capăt."

Oralitatea și tendința de a-și juca personajele există și la povestitorul popular autentic, conștient, fără îndoială, și el, că are în fața sa nu cititori în fotolii, ci un public căruia trebuie să-i ofere un spectacol. Deosebirea între acesta și Creangă nu este de atitudine, dar rămâne esențială, la cel de al doilea, intuirea artei adevărate, intenționalitatea creatoare. Scriitorul pare a înțelege adânc — deși lucrul nu se vede de nicăieri ca atare — *gratuitatea* întreprinderii sale și știe că se adresează unui public rafinat, interesat, întâi de toate, de *modul* spunerii, de misa-în scenă, și nu atât de fabulația în sine. Toate acestea există, în germene, la povestitorul popular, dar el e departe de priceperea adâncă a *utilității inutilului,* cum ar spune Maiorescu. Liber între ai săi, naratorul folcloric spune basmul ca pe o „minciună" oarecare, mai mult sau mai puțin mecanic și neglijent. Pus de folcloriști în fața unei benzi de magnetofon, devine el însuși un fel de magnetofon, grav și sastisit, năuc, excedat de interesul ce i se poartă. Dar Creangă este pe deplin stăpân pe întreaga mașinărie a spectacolului, o domină și de aceea își permite libertăți foarte mari, scoase din resursele temperamentului său de artist. Mai întâi, fiind un jovial, el tratează fabulosul cu mijloacele comicului și prezintă scenele țărănești de basm într-o maniera absolut proprie, deși, pe de altă parte, se observă că atitudinile nu sunt numaidecât ale lui, ci mai degrabă ale colectivității al cărei exponent este. Astfel s-a observat, de pildă, aversiunea, pe jumătate comică, pe jumătate satirică, a lui Creangă față de babe, atât de caracteristică moșnegilor hazlii, pentru care femeile de vârsta lor devin niște hoaște bătrâne, viclene, zgârcite și urâte din cale afară, adevărate scorpii și tălpi ale iadului. În felul acesta e încondeiată baba din *Soacra cu trei nurori*, despre care ni se spune, în sintagme concentrate, verificate de când lumea și potrivite la asemenea împrejurare, cum că: „avea strânse părăluțe albe pentru zile negre; căci lega paraua cu zece noduri și tremura după ban", că îi râdea inima de bucurie „când gândea cât de fericită are să fie ajutată de feciori și mângâiată de viitoarele nurori", că „abia-abia putu să le nimerească după placul ei". Studiul amănunțit al caracterelor e vizibil în fizionomie: prima noră era „nu prea tânără, naltă si uscățivă, însă robace și supusă", a doua, „un suflet de noră întocmai după chipul și asemănarea celei dintâi, cu deosebire că aceasta era mai în vârstă și ceva mai încrucișată" (semn, pentru babă de hărnicie și supușenie, de tărie de vârtute și de minte puțină). În chipul cum ordonă și supraveghează munca nurorilor baba e aproape sadică:

Scanned with OKEN Scanner

„— Iată ce-am gândit eu, noro, că poți lucra nopțile. Piua-i în căsoaia de alături, fusele în obroc sub pat, iar furca după horn. Când te-i sătura de strujit pene, vei pisa mălai (...) Acum, deodată, până te-i mai odihni, ie furca în brâu și până mâne dimineață să gătești fuioarele ieste de tors, penele de strujit și mălaiul de pisat."

Rău privită era și baba din *Stan Pățitul*, după cum am văzut, și, într-un fel, o babă rea era și moartea, chinuită ca atare de Ivan Turbincă, ca și baba din *Fata babei și fata moșneagului*. Ca în toate poveștile, și în aceasta din urmă lucrurile se îndreaptă la sfârșit, prin răsplătirea binelui și pedepsirea răului. În casa moșului, „cucoșii cântau acum pe stâlpii porților, în prag și în toate părțile", însă el rămăsese „pleșuv și spetit de mult ce-l netezise baba pe cap și de cercat în spatele lui cu cociorva, dacă-i copt mălaiul."

Foarte zgârcită și rea e și baba din *Punguța cu doi bani*. Ajunși la vârsta separației de bunuri, cum se întâmplă cu bătrânii din mediul sătesc, baba care se afla în posesia producătoarei găini mânca la ouă „ca în târgul lui Cremene". Dialogul dintre moșul pofticios și baba cea zgârcită este de un umor infinit superior, prin extraordinara tipicitate a cazului:

„— Măi, babă, mănânci ca în târgul lui Cremene. Ia dă-mi și mie niște ouă, ca să-mi prind pofta măcar.

— Da, cum nu, zise baba care era foarte zgârcită. Dacă ai poftă de ouă bate și tu cocoșul tău să facă ouă, și-i mânca; eu așa am bătut găina, și iacătă-o cum se ouă."

Insinuația e că, pe deasupra, baba își bate joc de moș — nimeni nu crede că o pasăre poate să ouă stimulată prin bătaie! — care moș, însă, cam slab cu duhul, se ia după „gura babei" și bate cocoșul zicând înfuriat: „— Na! ori te ouă, ori du-te de la casa mea, ca să nu mai strici mâncarea degeaba". Omul este bun la suflet totuși. Pe nesimțite suntem introduși în aventurile miraculoase ale cocoșului, și până la urmă moșneagul triumfă, iar baba crapă de ciudă. Dialogul tipic revine în final, cu rolurile inversate acum:

„— Moșnege, zise ea, dă-mi și mie niște galbeni.

— Ba mai pune-ți pofta-n cui, măi babă. Când ți-am cerut ouă, știi ce mi-ai răspuns? Bate și tu acum găina, să-ți aducă galbeni" etc.

Așadar, la Creangă, miraculosul de basm trece întotdeauna în planul al doilea, cedând locul scenelor din viața de toate zilele a satului: bătrânii din *Povestea porcului* se tânguie de lipsa copiilor ca doi țărani din Humulești și purcelul înfiat de ei este îngrijit de babă după ritualul obișnuit:

„Apoi, sprintenă ca o copilă, face degrabă leșie, pregătește de scăldătoare, și fiindcă știa bine treaba moșitului, ia purcelul, îl scaldă, îl trage frumușel cu untură din opaiț pe la toate încheieturile, îl strânge de nas și-l sumuță, ca să nu se dioache, odorul!"

Împărăția e pe undeva pe aproape, chiar la Târgu-Neamț, bunăoară, și moșul, întors de la iarmarocul de peste Ozană, comunică babei ultimele noutăți de la curte, în această convorbire de toate zilele:

Scanned with OKEN Scanner

„— Ei moșnege, ce mai știi de pe la târg?

— Ce să mai știu, măi babă? Ia nu prea bune vești; împăratul vrea să-și mărite fata.

— Și asta-i veste rea, moșnege?

— D-apoi îngăduiește puțin, măi babă, că nu-i numai atâta: că de ce-am auzit eu, mi s-a suit părul în vârful capului. Și când ți-oi spune până la sfârșit, cred că ți s-a încrâncena și ție carnea pe tine.

— Dar ce-i, moșnege? Vai de mine!

— D-apoi, iaca ce-i, babă, ascultă", etc.

Miraculosul mai abundent îl găsim în *Harap Alb*: cei doi frați împărați, unul la un capăt și celălalt la un alt capăt de lume, spânul diabolic, împăratul Roșu care pune la cazne pe cei care îi cer de nevastă pe năzdrăvana lui fată, calul fabulos, baba atotștiutoare, confundată aici cu Sfânta Duminică, furnicile și albinele, precum și acele nămetenii ale pământului (Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă), adevărate personificări ale forțelor naturii, care-i vin în ajutor eroului, ursul monstruos stăpân pe sălățile poftite de împărat și de către spân, cerbul cel vrăjit bătut cu pietre scumpe, apa vie, apa moartă etc. Cu toate acestea interesul basmului rămâne tot de domeniul nuvelei țărănești, în esență. În timp ce povestitorul popular ar pune accentul pe întâmplările extraordinare, care aici abundă, Creangă încarcă din nou cu scene și personaje țărănești, tinzând a pune în umbră peripeția. E cazul să spunem că elementele țărănești există și în basmul folcloric autentic, însă nu introduse cu intenție, ci numai pentru că povestitorul popular nu are altă perspectivă de a privi miraculosul și viața împărătească decât prin fondul său aperceptiv originar, tendința lui fiind de a adopta, pe cât îi stă în putință, o atitudine și un limbaj mai festive, potrivite cu împrejurarea. La Creangă însă împărații au o vorbire saturată de sentințe populare:

„— Despre aceasta, bine ai chitit-o, dragul tatei. Se vede lucru că nici tu nu ești de împărat, nici împărăția pentru tine; și decât să încurci numai așa lumea, mai bine să șezi departe cum zici, căci mila Domnului: Lac de-ar fi, broaște sunt destule [...].

„— Ei, dragul tatei, așa-i că s-a împlinit vorba ceia: Apără-mă de găini că de câini nu mă tem".

Țărănește, cu fățărnicia de rigoare, vorbește și spânul:

„— Cât despre inima mea, s-o dea Dumnezeu oricui, zise spânul oftând... Numai ce folos? Omul bun n-are noroc; asta-i știută; rogu-te să nu-ți fie cu supărare, drumețule, dar fiindcă a venit vorba de-așa, îți spun ca la un frate, că din cruda copilărie slujesc prin străini și încaltea nu mi-ar fi ciudă când n-aș vrea să mă dau la treabă, căci cu munca m-am trezit. Dar așa, muncesc, muncesc și nu s-alege nimica de mine; pentru că tot de stăpâni calici mi-am avut parte. Și vorba ceea: la calic slujești, calic rămâi."

Sfânta Duminică n-are nimic sacru, solemn în vorbirea ei, și dă sfaturi tânărului căzut la necaz ca o bătrână oarecare, îmbărbătându-l:

„— Ia, acum mai vii de-acasă, fătul meu. Zică cine-a zice și cum a vre să zică, dar când este să dai peste păcat, dacă-i înainte, te silești să-l ajungi, iar dacă-i în urmă, stai să-l aștepți. Mă rog, ce mai la deal, la vale? Așa e lumea asta, și de-ai face ce-ai face, rămâne cum este ea; nu poți s-o întorci cu umărul, măcar să te pui în ruptul capului. Vorba ceea: Zi-i lume și te mântuie."

Scanned with OKEN Scanner

Efectul de comedie burlescă începe să apară când — culmea! — chiar calul năzdrăvan vorbește în pilde și zicători, ca țăranii sfătoși:

„— Nu-i nimica, stăpâne, zise calul. Capul de-ar fi sănătos, că belele curg gârlă... Zi și d-ta că ai avut să tragi un păcat strămoșesc. Vorba ceea: Părinții mănâncă aguridă și fiilor li se strepezesc dinții..."

Și despre cerbul cel fermecat, cu stea de diamant în frunte, care ucide cu privirea — apariție ce ar putea înfiora un suflet liric — se emite părerea că ar fi fost „întors de la țâță sau dracu mai știe ce", dată fiind ciudățenia lui. Animalul miraculos dormea omenește: „se așternu pe somn și unde începe a mâna porcii la jâr". Scenografia feerică este curat țărănească, ridicată numai la scara fantasticului. Ceata de haidamaci, care de care mai chipos, „de se târâiau ațele și curgeau oghelele de pe dânșii", se înfățișează la „pâclișitul" împărat Roșu, în frunte cu Harap Alb, să-i ceară fata, „bucățică ruptă tată-său în picioare". E vorba de tradiționala delegație de petitori — la proporții homerice acum —, ce urmează a fi pusă să treacă prin știutele încercări, un fel de examen la care viitorul socru supune pe pretendenți. Găzduiți cum se cuvine în casa de aramă înroșită în foc, ei se ceartă asemenea catiheților din casa lui Pavăl Ciubotarul din ulița Rădășenilor de la Fălticeni. Voind liniște ca să poată dormi, Păsări-Lăți-Lungilă vorbește așa:

„— Dar nu mai tăceți, măi? Că ia, acuș trec cu picioarele prin pereți și ies afară cu acoperământul în cap... Parcă nu faceți a bine, de nu vă mai astâmpără dracul nici la vremea asta..."

Setilă amenință și el cu bătaia pe incomodul Gerilă:

„— Ia să-i faci chica topor, spinarea dobă și pântecele cobză (...) căci alminteri nu-i chip s-o scoți la capăt cu buclucașul acesta."

Când, în sfârșit, împăratul le comunică invitația la ospăț, Flămânzilă întâmpină cu fraza consacrată:

„— Parcă v-a ieșit un sfânt din gură, Luminate-Împărate (...) că ne ghiorăesc mațele de foame."

Adevărată nuvelă, în înțelesul în care arătam, „întâia mare nuvelă românească de atmosferă" —, cum spune G. Călinescu, este *Moș Nichifor Coțcariul*. De astă dată, ne încredințează scriitorul, eroul nu ar mai fi „o închipuire din povești", ci „un om ca toți oamenii, trăitor în mahalaua Țuțuienii din Târgu Neamțului", cândva, precis de tot nu ni se spune: „pe când bunicul bunicului meu fusese cimpoiaș la cumătria lui moș Dediu din Vânători, fiind cumătru mare Ciubăr Vodă". Povestitorul aruncă iarăși umbra fabulosului asupra istoricului, scoțându-l din timp. A fost nevoie de multă stagnare, în orice caz de o extrem de lentă evoluție socială (sau la mijloc e vorba numai de puterea ficțiunii artistice, căreia îi place să fixeze oameni și lucruri în afara timpului, eternizându-le?) pentru că personajul se comportă după o schemă sufletească atât de sumară, încât în alte situații decât cele din nuvelă nu poate fi conceput. „Din această cauză — arată G. Călinescu într-o

magistrală analiză —, nuvela trezește mai degrabă sentimentul contemplativ decât pe cel epic și este cu atât mai bună, cu cât lectura dă nevoia mai multor regăsiri de contemplație. Eroul nu e atât un om de acțiune, cât o «figură» simplă, cu mecanică sufletească elementară egală totdeauna, vizibilă oricând." Alt univers fizic și spiritual decât Târgu-Neamț, mănăstirile și împrejurimile nu poate fi gândit pentru Moș Nichifor harabagiul, după cum nu sunt de conceput alte întâmplări în viața lui — în variante mai mult sau mai puțin asemănătoare — decât cele relatate în nuvelă. Este aici o poezie a sempiternului — intuită genial de artist, deși avem de a face cu un temperament antiliric prin excelență — a mișcării vieții pe loc, rotativ, în forme de fiecare dată aceleași, statornice. Iată câteva gesturi pe care personajul le-a făcut de mii de ori și pe care, ideal, le va face mereu și de aici înainte:

„— Și cum era moș Nichifor strădalnic și iute la trebile lui, răpede zvârle niște coșolină în căruță, așterne deasupra o pereche de poclăzi, înhamă iepușoarele, își ia cojocul între umere și biciul în mână și tiva, băiete!"

Personajul trăiește exclusiv din pantomimă și din vorbire, mereu aceleași, repetate la infinit, și din această cauză extrem de autentice, nete, perfecte în contururile lor, echilibrate, geometrice. E de presupus că moș Nichifor de fiecare dată se tocmește cu mușterii, lăudându-și cu aceleași vorbe harabaua și iepușoarele, totdeauna albe; că ori de câte ori se află in dreptul codrului Grumăzeștilor, aduce vorba de lup și folosește același tertip pentru a pune la cale masul peste noapte în pădure cu tinerele sale cliente. De astă dată, umorul se realizează prin echivoc sau, mai bine zis, prin împingerea istorisirii picante până în punctul cel mai avansat pe care îl poate suporta decența în artă. Ca și Caragiale în unele din bucățile sale, Creangă se situează cu relatarea sa exact pe muchea de cuțit dintre „spiritual" și trivial, scoțând astfel maximum de efect. Precis de tot nu se poate ști — sau în orice caz nu ni se spune, lăsați fiind să deducem — ce s-a întâmplat între moș Nichifor și jupâneasa Malca. Tot așa nu știm — sau nu ni se spune — dacă jupân Dumitrache știe ce se întâmplă între Veta și Chiriac în momentul când îl vedem liniștindu-se, informat fiind că legătura de gât găsită în patul nevesti-si aparține credinciosului său tejghetar. Dacă lucrurile ar fi spuse pe șleau, tot efectul artistic s-ar dărâma, și într-un caz și în celălalt. E vorba aici de tehnica echivocului în povestirea picantă clasică, pe care n-o mai aflăm în literatura mai apropiată de noi, sprijinită pe alte potențe estetice. Echivoc este Creangă, dar echivoc este însuși moș Nichifor în modul său de a vorbi. Când istorisește întâlnirea dintre maici și protopopul de la Neamț, ne reproduce următorul dialog cu subânțelesuri:

„— Maicilor!

— Blagoslovește, cinstite părinte!

— De ce nu vă astâmpărați în mânăstire și să vă căutați de suflet, măcar în săptămâna patimilor!

— Apoi dă, cinstite părinte, cică ar fi răspuns ele cu smerenie: lâna asta ne mănâncă păcatele noastre! Dar n-am mai veni noi, căci știi, sfinția-ta, mai mult cu șiacul ne hrănim; și apoi, de unde nu curge, măcar picură și cine mișcă tot pișcă".

Scanned with OKEN Scanner

Tot așa cu întâmplarea, relatată marginal de moș Nichifor, în legătură cu „clenciul" avut cu maica Evlampia care, zicea el, obișnuia să-și ia vaca în călătorie (lucru de necrezut, în definitiv) ca să aibă „lăptișor de drum". De ce? Avea canon de la pustnicii din Sfânta Agură să se adape la un singur izvor, ca să nu îmbătrânească degrabă. Echivoce sunt și cuvintele celuilalt harabagiu, moș Luca, din partea a patra a *Amintirilor*. „Însurățel de-al doilea", ca vârstă, se pregătea a transporta pe catiheți la Iași și se adresa tinerei sale neveste în acest chip ambiguu:

„— Olimbiadă, ie sama bine la borta ceia! Căci niște porci spărgând gardul într-un loc, se înnădise la grădina lui, la păpușoi..."

În ținutul Neamțului, cu sate vechi, așezate de multă vreme, limba e bătrână de tot, cuvintele și expresiile s-au încărcat de atâtea înțelesuri și subînțelesuri încât nu mai știi ce să crezi auzindu-le, adesea țăranii spunând una și gândind alta sau pe toate la un loc, într-un fel al lor propriu. Tot geniul lui Creangă pe această cunoaștere adâncă, și înregistrare după legi ce scapă analizei, se sprijină. O exclamație ca „'tă-vă pustia, privighetori, să vă bată, că știu că vă drăgostiți bine!", mormăită de moș Nichifor, pâcâind din lulea, noaptea, în poiană, în timp ce Malca se cuibărise să doarmă în căruță, e plină de o mulțime de înțelesuri, din care nu mai știi ce să alegi. Pentru nuvela *Moș Nichifor Coțcariul* se potrivește încă mai bine termenul de povestire „drolatică", în sensul de „licențioasă". (Și, desigur, cu atât mai mult pentru „corozive", poveștile „fără perdea", de „pe ulița mică", pe care Creangă le citea cu aceeași artă în cercul intim al bărbaților, precum *Povestea poveștilor* și *Ionică cel prost*, nepublicabile, din motive extraestetice). În *Contes drôlatique*, Balzac însă e mai puțin interesant și definitoriu, pentru arta sa ce trebuie căutată în altă parte, ca și Anatole France, care îi urmează maniera, în anume fel, în *Les Contes de Jacques Tournebroche* și chiar în romanul *Histoire comique*, ceva mai complicat. Scriitorii francezi sunt, mai cărturari, tributari, înaintașilor, având în fața lor o întreagă literatură a genului, de la *Fabliaux* și de la *Decameronul* lui Boccaccio, mai cu seamă de la Rabelais, până la grația — destul de seacă și convențională — a stilului libertin din galantul secol al XVIII-lea. Creangă însă rămâne direct în pământul nedefrișat al folclorului autohton și e mult mai original, cu atât mai original, cu cât expresia lingvistică românească este, în genere, mai decentă decât cea franceză.

Moș Ion Roată din *Moș Ion Roată și Unirea* a existat în realitate, după cum prea bine se știe. Tot atât de adevărat este însă că modul său de a se „prosti", de a se face greu de cap în fața boierului care îl dăscălește cu pilde privitoare la Unire este al lui Creangă însuși, așa cum reiese din operă și așa cum îl prezintă memorialiștii. Apare aici acel scepticism specific țăranului — rezultat dintr-o îndelungată experiență — față de punerile la cale politice ale boierilor. Într-un fel iese la iveală chiar „ideologia" lui Creangă. Unirea, „sfânta Unire", este „cea mai dreaptă cauză a neamului românesc", convine scriitorul. Însă, o dată cu Moș Ion Roată, Creangă nu pune temei pe vorbele boierești, se teme că lucrurile nu se

Scanned with OKEN Scanner

vor schimba decât în mai rău. Drept aceea el are „gâdilici la limbă" și parabola cu bolovanul o interpretează în chipul următor:

„— Iar de la bolovanul dumneavoastră... am înțeles așa: că până acum, noi țăranii am dus fiecare câte o piatră mai mare sau mică pe umere; însă acum suntem chemați a purta împreună, tot noi, opinca, o stâncă pe umerele noastre."

Satul Humulești este un sat ca toate satele de la munte, nici mai bogat, nici mai sărac decât altele, nici prea urât, dar nici din cale afară de frumos, dacă este să privim lucrurile mai „realist", pentru moment. Pe vremea copilăriei scriitorului, oamenii trebuie să fi trăit muncind din greu pentru agonisirea strictului necesar al existenței. Nu numai cu cotul subsuoară, după neguțat sumani umbla Ștefan a Petrei Ciubotariul. În afară de obișnuitul aldămaș, cu greu ni-l închipuim bătând crâșmele. De multe ori se întorcea seara acasă flămând și înghețat, fărâmat de muncă, din pădure de la Dumesnicu, unde poate lucra cam în aceleași condiții ca și bărbatul și fata cea robace a Irinucăi de la Broșteni, mai pentru nimica toată. De altfel omul murea în vârstă tânără, undeva, la câmpie, pe moșia Prigorenilor fostă pe vremuri proprietatea lui Neculce, cronicarul — exodul din Humulești fiind semn că negustoria și alte afaceri mărunte nu mai mergeau —, neîndoios doborât de prea multă muncă. Tânără, surpată de boală și trudă, având în grijă o casă de copii, murea și Smaranda, mama. Copiii înșiși, cum se întâmplă în lumea sătească, erau puși să muncească de mici, să păzească cârlanii, să scarmene și să toarcă lână, oboroace întregi, până noaptea târziu, să facă țevi, sau să legene pe cei mai mici. Bucuriile erau puține, reduse la scăldatul pe apucate în Ozana, la furatul de cireșe, atât de plin de consecințe neplăcute, sau la mersul cu ajunul, nu întotdeauna fericit nici acesta. Casa din Humulești, dacă stai să o privești cu un alt ochi, rece, este aproape numai o colibă, ca și bojdeuca din Țicău, nu departe de înfățișarea acelei înjghebări din bârne și răzlogi a Irinucăi, pe care niște copii au putut-o sfărâma jucându—se cu un pietroi ceva mai mare. Costițele de porc afumate, alivencile și plăcintele cu poale în brâu pot fi niște mâncări mai mult festive, prilejuite de hramuri și alte praznice. Ele servesc ca stimul în hărnicie și cumințenie, mâncarea obișnuită fiind de tot sărăcăcioasă, cum aflăm de la soacra cea perfidă, care „rodea" în nurori și nu mai știa cum să le pună la muncă, ziua și noaptea. Mai obișnuite par a fi fost, scrutând textul cu scepticism anume impus, „o ceapă, un usturoi ș-o bucată de mămăligă rece din poliță" ori chiar „răbdările prăjite", pentru că, spune aceeași soacră: „lapte, brânză, unt și ouă de-am pute sclipui să ducem la târg ca să facem ceva parale". Aducerea unei nurori în casă era privită îndeobște ca o îngreuiere „cu încă un mâncău" și probabil tot așa va fi fost considerată venirea pe lume a copiilor. Din anume puncte de vedere, chiar zgârcenia de pomină a mătușii Mărioara — cea cu cireșele și cu cânepa părăduite de nepot — rămâne explicabilă în acest mediu auster, ca și năravurile proverbiale ale celor din Ocea, care alungau „cioara cu perja-n gură până dincolo de hotar" de pe pometurile lor. Nici de pomana morților nu se prea dădea. Abia după ce scăpau căciula în baltă, cei din Blebea obișnuiau să zică: „Să

Scanned with OKEN Scanner

fie de sufletul tatii!" O ieșire din această stare era pe atunci popia. Și e cât se poate de semnificativ că țăranul vede în popă întâi de toate un om sătul, cu trăsături fizice și psihice adaptate strict în direcția ingurgitării de alimente pe la praznice și pomeni: „Picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarță și pântece de iapă se cer unui popă, și nu-i mai trebuie altă ceva", zice moș Vasile către fiu-său, Ion, spre a-l sili într-un chip să termine școala și să iasă deasupra nevoii. Culmea fericirii pentru popă este că, după ce stă în capul mesei și mănâncă „tot plăcinte și găini fripte", la urmă i se plătește și „dințăritul", adică osteneala însăși de a da din fălci. Școala era ca vai de lume. Chilia durată de părintele Ioan pe lângă biserică trebuie să fi fost numai o baracă de lemn, fără îndoială, cu lut pe jos. El însuși, inimosul părinte, era probabil analfabet, deși avea „un car de minte", pentru că nu e în stare să continuie cursurile după luarea la oaste cu arcanul a dascălului Vasile și după moartea de holeră a celuilalt, Iordache Fârnâitul, școala din Humulești închizându-se, în cele din urmă, din lipsă de personal didactic. Părintele Duhu, profesorul lui Creangă de la Târgu Neamț, trăiește în cruntă mizerie și are parte de elevi ca Oșlobanu, „robiți mai mult pântecelui" decât atrași de luminarea minții. Catiheții de la Fălticeni viețuiesc — cum zice G. Călinescu — „ca vitele", și cultura lor e aceea a lui Trăsnea (suntem departe, deci, de nivelul școlarilor ardeleni din *Budulea Taichii* a lui Slavici) care, în expresia „arta de a scrie într-o limbă", nu deslușea sensul ultimului cuvânt și-și închipuia că e vorba de a scrie cu limba: „îndrăcit lucru!", stă el și se miră. Incuria administrativă a vremii pare fioroasă. Nu numai că stăpânirea nu se îngrijea de bunul mers al școlii și ucidea chiar inițiativa particulară, luând forțat la oaste pe dascăl, iar în ceea ce privește „fabrica de popi" de la Fălticeni lăsa totul pe mâna unor organe ecleziastice nemaipomenit de venale și corupte. Școala era de mântuială, „boii să iasă". Pentru obținerea batalamalei, nu era necesar decât ploconul gras dat cui trebuie: „galbeni, stupi, oi, cai, boi și alte bagateluri de-alde acestea, prefăcute în parale". Deci tinerii de care vorbește Creangă în partea a treia a *Amintirilor* sunt niște țărani puși pe căpătuială, într-un chip posibil în acea epocă. Pe drept cuvânt și, la urma urmei, cu bun-simț, observă Trăsnea că în asemenea împrejurări n-ai ce să faci cu gramatica în biserică: „Flecușteț de-acestea nu se potrivesc cu rânduiala bisericii, s-a mântuit vorba... Osmoglasnicul este ce este. Vorba tatei: Condacul umple sacul și Troparul hambarul, măi băiete!"

Vorbind de toate aceste lucruri și de alte asemenea existente în *Amintiri* — și numai de acestea —, nu facem cumva sociologism vulgar, cum se spune? Nu prea! Căci opera literară nu este *numai* un document social, piesă de muzeu necesară dezvăluirii și verificării unor stări de lucruri din trecut. Mai bine zis, ea este un document de anume soi, un organism cu un univers și o structură proprii, viu, independent de timp și loc, în anume sens, deși rezultat — prin puterea de transfigurare a geniului — din mediul social existent obiectiv. Abia această autonomie de viață proprie a artei convinge mai tare decât documentul de arhivă

Scanned with OKEN Scanner

prăfuită, pentru că trăiește din propriile-i resurse. Căci ce are a face una cu alta? Retrăindu-și copilăria în *Amintiri*, Creangă recreează vârsta de aur, eternizând-o în copilăria dintotdeauna și de oriunde.

Ca și Mark Twain, spre a lua un termen de comparație venit mai repede la îndemână, Creangă privește propria-i copilărie cu ochiul omului din preajma vârstei de cincizeci de ani, dar, totodată — într-o sinteză imposibil de determinat exact —, cu ochii copilului. Și el și contemporanul său american — pentru care, păstrând proporțiile cuvenite, Mississipi ține loc de Ozana — sunt niște oameni mari, de geniu, rămași copii, poeți visători de frumoasele vremi trecute, dar în imposibilitatea absolută, organică, de a se exprima liric. Unul dintre ei, Creangă, e mai subtil poate în arta sa, pentru că reprezintă un popor vechi, cu experiența de viață condensată în vorbe și gesturi fixate de multă vreme, dar sentimentul de contemplație senină și voioasă asupra vârstei dintâi a omului este și la dânsul același, în esență. Patetismul și luciditatea gravă sunt acoperite sau înlocuite prin umor și jovialitate care înfășură totul într-o aură de basm și veselie senină. Pentru Creangă — și în același timp pentru noi, contemplatorii operei —, Humulești este satul cel mai frumos, de pe fața pământului, „sat vechi răzășesc, întemeiat în toată puterea cuvântului: cu gospodari tot unul și unul; cu flăcăi voinici și fete mândre, care știau a învârti hora, dar și suveica, de vuia satul de vatale în toate părțile." S-ar zice că, vorbindu-ne de realitate, de astă dată Creangă manifestă tendința de a aduce atmosfera de basm în *Amintiri*, după cum satul era transportat în poveste. La un moment dat, mama, Smaranda, apare aproape ca o năzdrăvană — la vârsta mică a copilului —, știind să facă „multe și mari minunății: alunga nourii cei negri de pe fereastra satului nostru și abătea grindina în alte părți, înfigând toporul în pământ, afară, dinaintea ușii; închega apa numai cu două picioare de vacă, de se încrucea lumea de mierare". Primul ei născut, Ion, care s-a bucurat de întâiele iubiri materne, este un Făt-Frumos cu părul auriu, și tânăra mamă părea pe deplin încredințată că și el putea face minuni când îi spunea: „Ieși copile, cu părul bălan, afară și râde la soare, doar s-a îndrepta vremea. Și vremea se îndrepta după râsul meu...", ne încredințează cu seriozitate povestitorul.

Ion Creangă

Scanned with OKEN Scanner

Însă și aici impresia puternică de viață, tipologia, este totul. Mama este, ca toate mamele de la țară, cu o casă de copii și cu toate grijile gospodăriei pe cap, superstițioasă, bisericoasă și cicălitoare la adresa bărbatului. Personajul trăiește prin propria-i vorbire, notată cu o artă uimitoare, neîntrecută de nimeni până acum. Glasul *se aude* din pagină și ochiul interior al minții reține gesturile căinate și clătinările din cap desfășurate ca pe o peliculă:

„— Sărmane omule! dacă nu știi boabă de carte, cum ai să mă înțelegi? Când tragi sorcovești la musteață, de ce nu te olicăești atâta? Petre Tudosicăi, crâșmarul nostru, așa-i că ți-a mâncat nouă sute de lei? Vasile Roibu din Bejeni mai pe atâția, și la alții câți? Rușteі lui Valică și Măriucăi lui Onofreiu, găsești să le dai și să le răsdai? Știu eu, să nu crezi că doarme Smaranda, dormire-ai somnul de veci, să dormi! Și pentru băiet n-ai de unde da? Mă omule, măi! Ai să te duci în fundul iadului și n-are să aibă cine să te scoată, dacă nu te-i sili să-ți faci un băiet popă. De spovădanie fugi, ca dracul de tămâie. La biserică mergi din Paști în Paști. Așa cauți tu de suflet?“

Tatăl este, ca toți oamenii de la țară, cu grija de a agonisi cele trebuitoare traiului, fără ambiții prea mari, decât slănina și făina din pod, curechiul din poloboc și brânza din putină. Cea mai mare bucurie a lui — și pe drept cuvânt — era aceea de a se lăsa tras în toate părțile de hărmălaia de plozi, care-i săreau în spate ori flocăiau în juru-i mâțele de le mergea colbul, seara, când venea ostenit și flămând de la muncă. Îi mai plăcea să fie asistat și împiedecat la tot pasul de copii când tăia și pârjolea porcul de Crăciun. În ceea ce privește biserica, el este mai realist, și când nu încurajează zarva și jocurile copiilor de-a popa și de-a dascălii — bătând toaca în stative, cântând ca la strană și cădelnițând cu vătraiul —, chip de a-i aduce femeii biserica chiar în casă, întâmpină bigotismul și ironia cu bunul-simț și ironia specific țărănești:

„— Ian taci, măi femeie, că biserica-i în inima omului; și dacă voi muri, tot la biserică am să șed... nu mai face și tu atâta vorbă, ca fariseul cel fățarnic. Bate-te mai bine cu mâna peste gură și zi ca vameșul: Doamne, milostiv fii mie, păcătoasei, care-mi tot îmbălorez gura pe bărbat degeaba.“

Tipic este, desigur, bătrânul David, lung la vorbă și sfătos ca toți bătrânii, găsind oricând prilej să povestească de vremuri vechi, de pildă de un Ciubuc Clopotariul, rudă îndepărtată a sa, care cică primise odată în gazdă chiar pe Vodă. Altminteri, era om înțelept, iubitor de învățătura de carte, cumpănit tare la gând și la faptă, îngăduitor cu cei tineri și mai ales cu baba sa, bunica Nastasia, plângăreață din te miri ce și miloasă din cale afară, cum sunt toate bunicile.

De neuitat rămân și alte figuri care apar în prima și în doua parte a *Amintirilor*. Mătușa Mărioara este o zgârcită și o nesocotită, pentru că din pricina cireșelor strică și bunătatea de cânepă. Împreună cu bărbatu-său, moș Vasile, un „cărpănos“ și „un zgârie-brânză“ și el, vine la poarta cumnatului, cu vornicul și cu paznicul, să ceară ispașă pentru stricăciunea făcută de nepot! Pe drept cuvânt, deci, ei pot fi caracterizați cu o „vorba ceea“: „A tunat și i-a adunat!“ Cealaltă mătușă, Măriuca lui moș Andrei, e o gâlcevitoare și face mare caz de răpirea

pupezei din tei, sub motiv că ar fi ceasornicul satului. Vin apoi la rând fețele bisericești: Părintele Ioan este bnunătatea întruchipată, cu toate că adusese în clasă Calul Bălan și pe Sfântul Nicolae „făcătorul de vânătăi", punând și pravilă despre cum trebuiesc folosite aceste unelte pedagogice. Pe la ajunuri îi place să umble cu droaia de copii după el, adevărată suită, având rolul de a preceda strigând *kiraleisa* și de a-i netezi calea rupând omătul de pe uliță și din ogrăzi. O dată, hărmălaia, tot îndesându-se la plăcinte și la vărzare, răsturnă masa cu bucate a gospodarului, dar părintele, cu obrazul dogorât de rușine, își ținea firea și spunea cu blândețe: „De unde nu-i, de-acolo nu se varsă, fiilor". Popa Oșlobanu, din contră, este un tip ursuz, un „ceapcân" care alungă urătorii de la casa lui. Cu toate acestea, i se dă dreptate când călugării de la mănăstirea Neamțu — care-i „păpase" veniturile bisericii — vin să-l controleze dacă se ține după tipic: „— Tipic, boaite fățarnice? Ia să vă dau eu tipic, zise părintele Oșlobanu, lăsând sfintele încolo". Aruncând după călugări cu pravila cea mare și înșfăcând apoi haiducește un sfeșnic în chip de ciomag, puțin a lipsit, „ca prin urechile acului", să nu facă mucenic pe careva dintre musafirii nepoftiți, de pildă chiar pe părintele Duhu, aflat printre ei. Acesta însă este și el un răzvrătit împotriva *bivolilor* din mănăstire care-i reține din leafa de profesor. De aceea se răzbună și el cum poate, de pildă predând elevilor și ceva cunoștințe laice, în pofida starețului Neonil, care zicea — fiind școala sub jurisdicția lui — că în afară de *Ceaslov* și *Psaltire*, toate celelalte învățături ar fi numai niște „ereticii". Pentru acest popă boem Creangă mai compunea și un portret separat, oarecum mai tendențios în anticlericalismul lui. În *Amintiri* însă popa Duhu răsare viu, în modul cum se plesnește peste frunte și se cainâ de indisciplina școlarilor care în plină lecție se iau grămadă la bătaie, într-o „chirfosală" cumplită, pentru ursul cel de mămăligă cu brânză căzut din sânul lui Oșlobanu:

„Atunci parcă-l văd cum s-a pleznit părintele Duhu cu palma peste frunte, zicând c-un oftat adânc:

— Pesemne păcatele mele cele mari și grele m-au aruncat și aici, să învăț niște țopârlani sălbatici. Mai fericit erai de o mie de ori să pești porcii la Cogeasca Veche, Isaie, decât să mai fi ajuns și aceste zile! Iar tu, moglanule de Oșlobene, care te robești pântecelui și nu-ți dai câtuși de puțină osteneală minții, te-i face popă, ca tată-tău, când s-or pustnici toți bivolii din monastirea Neamțului!"

Partea cea mai lungă și cea mai bogată a *Amintirilor* este fără îndoială cea de a treia, care are în centrul ei petrecerea catiheților la Fălticeni. Tipurile sunt realizate, de obicei, prin câte o singură, apăsată și definitorie trăsătură: Trăsnea e nemaipomenit de prost, mai bine zis, țăran nedesfundat la cap, „chilos", năucit de insurmontabilele, absurdele pentru el probleme ale gramaticii române. Oșlobanu e un uriaș ca din basme, cu talpele ciubotelor dintr-o vacă întreagă și turetcile din alta, putând băga astfel în ele peste o dimerlie de fasole, ne asigură Creangă, jurându-se că nu spune minciuni. Bineînțeles, mănâncă „cât șaptesprezece" și e în stare să umfle în spinare, pe rămășag, un car întreg de lemne. Zaharia lui Gâtlan e cel mai înțelept, pentru că el singur a știut să se bucure pe deplin de farmecele

crâșmăriței celei frumoase. Ion Mogorogea este fudul și zgârcit — „fecior de oameni gospodari", notează cu ironie povestitorul —, ca și părinții lui, moș Andrei și Mătușa Mărioara. Grijuliu, spre a preveni poștele, noaptea dormea cu picioarele vârâte în mânecele contășului, cusute anume la gură de cu seară; și în ruptul capului n-ar fi consimțit să dea ceva din purceii aduși gata grijiți de taică-su. Pavăl, gazda, stă printre uneltele lui de cismărie, „proslăvindu-se pe cuptor" și abia pridindind să cârpească la ciubote. Câteodată însă își ieșea și el din minți, jucând corăbiasca, de-a valma cu dascălii, după fluierul lui moș Bodrângă, până își făcea încălțările ferfeniță. Tot așa popa Buligă, deși mai bătrân, tras la joc de cei tineri, arunca potcapiul cât colo, punea poalele antereului în brâu și juca până-și da sufletul dintr-însul.

Cu toată extraordinara lor autenticitate, personajele nu au, însă, — așa-zi-când — o psihologie proprie, autonomă, nu sunt propriu-zis niște „caractere" ce ar putea fi eventual scoase din context, cum se întâmplă în cazul marilor romancieri realiști. Ele trăiesc numai prim verva neobosită a povestitorului, care ni le impune ca atare, tiranic. Iată, spre pildă, pe Davidică de la Fărcașa, mort, tragic, s-ar părea, de vreun beteșug oarecare, în floarea tinereții, mai mare mândrețe de flăcău de munte: „cu barba-n furculiță și favorite frumoase; cu pletele creț și negre ca pana corbului; cu fruntea lată și senină; cu sprâncenele tufoase, cu ochii mari, negri ca murele și scânteietori ca fulgerul; cu obrajii rumeni ca doi bujori; nalt la stat, lat în spate, subțire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare". Portretul este frumos, fără îndoială, bine pus în pagină, dar de departe se vede că e convențional. Creangă nu ține seamă de simțul obiectivității noastre, și, tăiat din context, așa cum l-am citat mai sus, portretul în chestiune e numai o ilustrație moartă, fără nici o valoare. Deodată însă băgăm de seamă — cazul este și al lui Neculce, al lui Sadoveanu, în anume chip — că rama este mai interesantă decât imaginea și că în cele din urmă torentul verbal al povestitorului ne copleșește până a ne face să credem, împreună cu el, că se poate muri „înecat cu pronumele conjunctive". Întristarea nu este cu putință, și comentariul la portret trezește râsul homeric, căci acum intră în scenă Creangă însuși: „Dumnezeu să-l ierte! că n-avu parte să se preuțească; a murit, sărmanul, înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le piară, că au mâncat juvaer de flăcău!"

Vălul amintirii și veselia povestitorului acoperă uneori întâmplări ignobile în fond, cum ar fi punerea poștelor și păruiala crâncenă, bătaia sângeroasă din casa lui Pavăl, terminată cu dărâmarea sobei, cu huiduielile lumii adunate ca la urs și cu dispariția purceilor lui Mogorogea, puși la răcoare în tindă. Privite dinspre amurgul vieții, întâmplările din tinerețe par întotdeauna frumoase, însă Creangă are darul acela, greu de analizat, prin care veselia copleșește. Scena în care Oșlobanu sare din somn răcnind ca un taur, cuprins de usturime la tălpi, și se apucă de blestemat și de bătut metanii către icoane, fiindcă totuși nu se simțea în putere să se bată cu toți, este de un umor colosal.

Scanned with OKEN Scanner

Înverșunarea lui Creangă împotriva gramaticilor vremii și a învățământului înapoiat de pe atunci trebuie să fi fost mare. Dar nicăieri nu se vede în *Amintiri* acea cătrănire critică ce ar putea strica puritatea veseliei. Schimbând ceea ce e de schimbat, el este Rabelais al nostru, care își bate joc de pedantism cu o gratuitate artistică sublimă. Iată infernul scolastic al catiheților de la Fălticeni:

„Ș-apoi carte se învăța acolo, nu glumă. Unii cântau la psaltichie, colea cu ifos: *Ison, oligon, petasti, Două chendime, homili*, până răgușeau ca măgarii; alții, dintr-o răsuflare, spuneau cu ochii închiși cele șapte taine din catehisul cel mare. Gâtlan se certa și prin somn cu uriașul Goliat. Mustăciosul Davidică de la Fărcașa, până tipărea o mămăligă, mântuia de spus pe de rost răpede și fără greș toată istoria Vechiului Testament de Filaret Scriban, împărțită în perioade; și pronumele conjunctive de dativ și acuzativ din gramatica lui Măcărescu: — Mi-ți-i, ni-vi-li, me-te-îl-o, ne-ve-i-le; me-te-îl-o, ne-ve-i-le, mi-ți-i, ni-vi-li. Ce-a fi aceea, ducă-se pe pustii! Unii dondăneau ca nebunii, până-i apuca amețeală; alții o duceau numai într-un muget, cetind până le perea vederea; la unii le umbla buzele parcă erau cuprinși de pedepsie; cei mai mulți umblau bezmetici și stăteau pe gânduri... Și turbare pe cap și frântură de limbă ca la acești nefericiți dascăli nu mi s-a mai dat a vede; cumplit meșteșug de tâmpenie, Doamne ferește!“

Raiul este odaia-cămară în care își primește musafirii crâșmărița cea tânără și frumoasă, măritată de curând cu un „văduvoi bătrân și un lă-mă mamă, cum e mai bine de tras la om în gazdă.“ Vinul se vindea mai mult de dragul ochilor ei, și când îl turna prin pahare săreau stropii „de-o șchioapă în sus de tare ce era“. Ne aflăm în seara zilei de lăsatul secului pentru postul Crăciunului, la 12 noiembrie, când roadele toamnei umplu cămările, cu aromele și culorile lor. Decorul e pictat cu un ochi de perfect cunoscător și cu o pensulă care întrece pe oricare maestru flamand:

„Într-un colț al odăii, câteva mierțe de fasole; în altul, sămânță de cânepă; în al treilea, o movilă de mere domnești și pere de Rădășeni, care trăiesc până pe după Paști; în al patrulea, mazăre și bob, despărțite cu o scândură lată, iar alături, niște bostani turcești; într-o putină, pere uscate și dulci ca smochinele, mai încolo, un teanc de chite de cânepă și de in; pe-o grindă, călepe de tort și lânuri boite fel de fel pentru scoarțe și lăicere; apoi cârlți, buci și alte lucruri, zăhăite prin cele poliți și colțare, ca la casa unui gospodar fruntaș de pe vremea aceea“.

Flamand și homeric totodată este cheful, veselia și jocul care se încinge, la fluierul lui moș Bodrângă, ce ședea „cucuiet pe niște buci, molfăind la pere uscate“:

„Noi atunci să nu ne întărâtăm la joc? și așa o fierbeam de tare, de nu ne-ajungea casa; și dam chiorâș prin fasole, prin mazăre și bob, și sămânța de cânepă se făcea oloiu, pârâind sub talpele noastre“.

Ca structură compozițională, *Amintirile* lui Creangă decurg absolut liber, în valuri narative succesive, cu reluări și reveniri, mai ales în partea întâi și a doua. Fără să o gândească anume, tehnica eposului e cea de tip popular vechi, a povestirii în ramă, un fel de *Halima*, *Decameron* sau *Hanu' Ancuței*, spus de o singură gură și având în centru un singur personaj, pe Creangă însuși, confundat cu Nică a lui Ștefan a Petrei. Diferitele secvențe, care formează un tot organic, sunt marcate prin

Scanned with OKEN Scanner

câte o întorsătură de frază, simplu gest verbal spre cititor, ca pentru a indica revenirea la matcă. Așa, de pildă, simțind că e pe punctul de a intra în prea multe amănunte privind pe Irinuca de la Broșteni, povestitorul are următorul tic: „Însă ce mă privește? Mai bine să ne căutăm de ale noastre". Altă-dată, fiind gata să cadă într-un lirism ce știe bine că nu i se potrivește, exclamă: „Însă vai de omul care se ia pe gânduri! Uite, cum te trage pe furiș apa la adânc; și din veselia cea mare, cazi deodată la urâcioasa întristare! Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată".

Parantezele sunt deschise prin formule orale de tipul: „Și să nu-mi uit cuvântul!"; „D-apoi cu smântânitul oalelor..."; „D-apoi cu moș Chiorpec ce necaz aveam..."; „Odată, vara, pe la moși, mă furișez..."; „Și tocmai-mi-te! Îndată după aceea cu cireșele, vine alta la rând..." etc. Compoziția se realizează, în fond, din însăși mișcarea firească a memoriei.

În cele spuse până aici, am căutat să demonstrăm, pe cât lucrul a fost cu putință, desigur, în ce constă arta lui Creangă. O clipă n-am gândit măcar formularea unui paragraf — cum se obișnuiește uneori — cu titlul afișat sau subînțeles în acest sens, lucrul părându-ni-se, în cazul de față, mai nepotrivit decât oriunde. Totuși o întrebare, ieșită parcă din vechi prejudecăți, mai stăruie încă și, din parte-ne, o punem așa: stă cumva arta lui Creangă în limbă?

Răspunsul nu e ușor de dat și depinde cum înțelegem fenomenul artei în punctul lui de origine în general și în cazul lui Creangă în special. Dacă se caută valoarea operei în pitorescul dialectal și în bogăția paremiologică, mai exact, în *cantitatea* de provincialisme, de proverbe, zicători etc., atunci limba nu poate conferi valoare operei, pentru că există dicționare dialectale și culegeri de folclor, sau chiar scriitori curat dialectali, unde arta superioară a cuvântului nu e de găsit. A avut Creangă o erudiție folclorică? Desigur, și încă una impresionantă. Dar strângător de folclor nu a fost. Faptul că spre sfârșitul vieții publică în *Contemporanul* niște versuri populare — completamente nesemnificative —, pe care le dă drept „auzite" de la cineva, îl pune într-o postură puțin cam comică: Creangă și culegător de folclor! E ca și cum ai spune că un cioban cam scrântit s-a apucat să-și prefacă stâna în muzeu și se pasionează de colecțiile de doniți, de strecurători, de putinee, bâte și fluiere. A cunoscut creatorul *Poveștilor* și *Amintirilor* adânc limba poporului? Nu mai încape nici o îndoială, vezi bine, ba chiar a studiat-o sistematic, am spune, având a preda gramatica în școală și a scrie manuale după metode mai bune și mai raționale decât acelea care zăpăceau pe nefericitul Trăsnea. Dar un lingvist, dialectolog și gramatician erudit n-a fost nicidecum, precum iarăși bine se știe. Gramaticienii noștri de azi taie firul în patru, luptând din răsputeri spre a pătrunde în arcanele sintaxei și morfologiei lui Creangă. Și cu toate acestea, odată cu folcloriștii cei mai eruditi, sunt și se declară incapabili de a scrie măcar o pagină apropiată de arta marelui povestitor.

Unii, citind în grabă, sau luând *mot à mot* și cu prea mare gravitate afirmațiile lui G. Călinescu, sunt de părere că studierea limbii scriitorilor — chiar a lui Eminescu, Creangă, Caragiale ori Sadoveanu — nu duce la nimic, cercetătorul

aflându-se în postura ridicolă a unui acordor de piane, scrutând fără nici un rost mașinăria moartă a instrumentului cu care s-a produs simfonia. Evident, sculptorul de geniu scormone adâncul muntelui câte odată în căutarea marmorei celei mai pure, dar nimeni nu admiră piatra înnegrită și cariată de vreme din care e făcută Venus din Milo, după cum nimeni nu așteaptă să curgă melodiile sublime numaidecât din cel mai perfect Stradivarius. Adevărul e că în artă forma crește o dată cu conținutul, și neapărat talentul mare este acela care înnobilează materia, trecând-o în spirit pur. Trebuie să fie cineva cu totul opac la emoțiile artei pentru a sta să analizeze cu mijloacele chimiei uleiurile crăpate de pe pânza pe care Leonardo a eternizat zâmbetul enigmatic al Giocondei. S-ar putea ca sculptorul să se fi servit de compas și de echer în taina atelierului său, însă a te apropia cu aceste unelte de măsurat — și numai cu acestea — de statuia lui Apolon din Belvedere este cel puțin comic până la un punct. Limba nu creează prin sine frumusețea operei lui Creangă, ci geniul artistului conferă frumuseți nebănuite limbii. Ea nu e, în același timp, o copiere a vorbirii humulești, ci un extras sublimat de limbaj țărănesc, rezultat odată cu reprezentarea clară a vieții în planul ficțiunii. Imaginea se impune cu atâta forță, încât în cele din urmă chiar proverbele și zicalele apărute în context seamănă a fi creațiile lui Creangă. De aici le ținem minte infinit mai bine decât din colecția lui Zane, unde apar uscate, fără seva trebuitoare, ca plantele presate între filele unui herbarium.

Impresia de viață autentică este atât de mare, încât, subiectiv vorbind, oricine se vede în stare a putea să conchidă plastic cu metafora: „Vorba ceea: golătatea înconjură, dar foamea dă dea dreptul", având a pune punct și concluzie unei relatări ca aceea în care eroul, cu pântecele supt de atâta scăldat, dă năvală orbește, ziua-n amiaza mare, peste garduri, printre câini și prin popușoi, înfățișându-se gol pușcă și cu lacrimile pe obraz, în fața mamei. Și este imposibil de admis ca următorul paragraf: „Și tragem un ropot, și două și trei, de era cât pe ce să scoatem sufletul din popă. Și așa l-am vlăguit, de-i era acum lehamete de noi", să nu se termine cu: „Dar, vorba ceea: dacă te-ai băgat în joc, trebuie să joci."

Intrate în contexte definitive, devenite clasice, cuvintele lui Creangă sunt, până la urmă, înțelese de toată lumea, fără ajutorul gloaselor, intuite mai exact decât în cele mai complete dicționare, o dată cu puterea de viață autentică pe care o poartă în ele. Iată câteva exemple scoase din *Amintiri*:

postoroancă; a sfârcâi; husăși: „Iar *postoroanca* de dascălul Simion Fosa din Țuțuieni, numai pentru că vorbește mai în tâlcuri decât alții și *sfârcâiește* toată ziua la tabac, cere trei *husăși* pe lună"; *a trage la musteață; a se olicăi:* „când *tragi* sorcoveții la *musteață*, de ce nu te *olicăești* atâta; *năcăfale:* „că și popia are multe *năcăfale* și e greu de purtat"; *a vindeca taftă:* „Și tot ne-a uns așa de câte două ori pe zi cu noapte, până ce, în vinerea seacă, ne-am trezit *vindecați taftă"; a trage nașteri:* popa Oșlobanu „a început a ne *trage* câteva *nașteri* îndesate și a zice"; *a o lăsa moartă-n popușoi:* „...s-a trece ea și asta; obraz de scoarță, și *las-o moartă-*

n popușoi, că multe altele ce ni s-au întâmplat în viață", *a horhăi, a mocoși, a bojbăi:* „cât am umblat *horhăind*, cine știe pe unde și cât am *bojbăit și mocoșit* prin tei să prind pupăza, și lingurarilor, nici mai rămâne cuvânt, li se lungise urechile de foame așteptând"; *a veni, a nu veni:* „Când pe la prânzul cel mare, numai iacătă-mă-s și eu... *veneam nu veneam; a lăsa* (pe cineva) *mare și devreme:* „și mă lăsa *mare și devreme*, cu lacrimile pe obraz"; *a scoate mahmurul din om:* „Știi că și mătușa Măriuca e una dintre acelea care *scoate mahmurul din om"; A sta [a se pune] soarele drept inimă:* „ș-ar fi trebuit să înceapă *a mi se pune soarele drept inimă...*, căci era trecut de amiază"; *a pomeni la hurtă:* [Popa Oșlobanu] „slujește câte trei liturghii pe zi și pomenește *la hurtă*: pe monahi și ieromonahi, pe stariți, pe mitropoliți și pe soțiile și copiii lor de le merge colbul"; *a întarta:* „și ne *întărtăm* la joc, știi cole, ca la vârsta aceea"; *a otânji:* „Acuș te-ioi *otânji* cu ceva de nu te-i putea hrăni toată viața!"; *gălămoz:* „Să fi văzut ce blăstămăție și *gălămoz* era în casă"; *a ridica parastase și panaghii* etc.: „Atâta i-a trebuit lui moș Luca, ș-apoi lasă pe dânsul; câte *parastase și panaghii*, toate i le-a *ridicat"; patruzecile:* „*Patruzecile* mâne-sa de golan!" etc.

În stilul oral al lui Creangă există, mai înainte de orice, un accent, făcut de obicei din exclamații de tipul *Ă... ra!* (pronuntat cu lungirea vocalei *ă* și oprire puternică pe *a*; interjecția vine din cuvântul *săracul-săraca*, cu variantele *ă...racul, -ăraca-n (de mine)*, și are sensul de „Lasă-mă-n pace, domnule! N-avea grijă, că știu eu ce spun" etc.). *Văleu!* (pronunțat moale, moldovenește, implicând mai degrabă ironie decât teamă: „Văleu! și unde-i bălaurul, moș Nichifor?), *Ia!*, sau *Iaca!* (cu sensul de „uite!", „privește!", „iată despre ce este vorba!": „*Ia*, numai cu maica Evlampia de la Văratec am avut eu oleacă de clenciu"), *Ei, ei!* (mirare afirmativă: „Ei, ei! Apoi zi că nu-ți venea să pornești la drum, mai ales în luna lui mai, cu asemenea om vrednic și de-a pururea vesel"), *Dă...* (cu sensul de „n-am ce-ți face, așa stau lucrurile": „că *dă*, noi știm a învârti sapa, coasa și secera; dar dumneavoastră învârtiți condeiul..."). Vine apoi la rând accentul frazei epice, atât de caracteristic la Creangă, dat de instrumentele iterative de tipul: „*Și* după cum am cinstea a vă spune..."; „*Și*, doamne, frumos mai era pe atunci...": *Și* Humuleștii nu erau numai așa un sat..."; „*Și* să nu-mi uit cuvântul..."; *Și* unde nu mă bărbătez la sine-mi și iar bag mâna să scot pupăza..." Sunt apoi întorsăturile sintactice de o anume structură narativă, care formează cadrele poveștii, în chipul unor gesturi expeditive, făcute parcă cu mâna, prin acel arhaic-popular perfect-compus inversat, ca în exemplele: „Bun mai era și părintele Duhu, când se afla în toane bune. Dumnezeu să-l ierte! *Pus-a* el băieții în rânduială, cum nu mai văzusem până atunci; *cumpărani* el, vara, din banii săi, cofe de zmeură... Dar *fost-a* scris părintelui Duhu să nu asculte în totul de sfaturile cuviosului stariț..."

Prin urmare, limba lui Creangă trebuie neapărat studiată, dacă se poate chiar prin sondajul dialectologic și gramatical erudit, raportată adică la limba vorbită în mod obișnuit. Căci nu mai încape nici o îndoială că, mai înainte de a le așterne pe

Scanned with OKEN Scanner

hârtie, *Poveștile* și *Amintirile*, Creangă le-a *vorbit* de nenumărate ori, a ciocănit fiecare cuvânt și a verificat ritmul fiecărei fraze până a găsit accentul cel mai potrivit. Memoria, puterea de înregistrare și reprezentare a vieții sunt extraordinare în cazul lui, dar cuvântul este, de cele mai multe ori, nu numai un vehicul de noțiuni, instrument de comunicare pur și simplu, chiar substanța comunicării artistice înseși, interesant fiind aproape întotdeauna nu ceea ce ni se spune, ci modul cum ni se spune. Iată o frază perfect echilibrată unde, ca într-un grup de inextricabili hexametri, este cu neputință să urnești vreo silabă de la locul ei:

„În sfârșit, ce mai atâta vorbă pentru nimica toată? Ia am fost și eu, în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cu minte până la treizeci și nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de când sunt, niciodată n-am fost!"

Paragraful de mai sus, formulă bufonă în chipul finalului de basm, încheie cea de-a doua parte a *Amintirilor* și se vede clar că e „compus" de povestitor după modelul folcloric. Când are a „reproduce" (e un mod de a ne exprima), atunci Creangă e inextricabil până la ermetism și la absurd. Asta te face să zici, la repezeală, că nu scriitorul povestește frumos, ci personajele vorbesc nemaipomenit de exact și de colorat. Moș Vasile, de pildă, are o „vorba ceea", complet ininteligibilă la prima vedere: „nu-i Tanda și-i Manda; nu-i teiu-beleiu, ci-i beleiu-teiu... de curmeiu", ca și cimilitura mămăligii debitată de Stan față de Chirică, ca și prezentarea lui Ochilă „vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră cu Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă, ori din târg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați"; ori, în fine, aceste vorbe fără noimă aparentă — venerabilă ruină lingvistică a cine mai știe cărei întâmplări din adâncă vechime — cu care moș Nichifor își îndeamnă caii pocnind din bici: „Alba-nainte, alba la roate,/ Oiștea goală pe de-o parte. Hii! opt-un cal, că nu-s departe Galații."

Eminescu este Poetul nostru național. Creangă este Povestitorul. Marele cântec înstrunat în *Luceafărul*, în *Doină* și în *Scrisori*, vine din adâncurile Ethnosului și se înalță biruitor spre stele. *Poveștile* și *Amintirile* reprezintă splendoarea pământului ferm, vitalitatea unui popor cu vechi și statornice instituții, cu o limbă dintre cele mai frumoase și mai expresive.

Scanned with OKEN Scanner

IOAN LUCA CARAGIALE[1]

Aceste cuvinte puse în gura lui Conu Leonida: „Ce-a zis Papa-iezuit, aminteri nu-i prost! — când a văzut că n-o scoate la căpătâi cu el?... «Mă, nene, ăsta nu-i glumă; cu ăsta, cum văz eu, nu merge ca de, cu fitecine; ia mai bine să mă iau eu cu politică pe lângă el, să mi-l fac cumătru.» Și de colea până colea, tura-vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă, l-a pus pe Galibardi de i-a botezat un copil", arată la

---

[1] IOAN LUCA CARAGIALE (30 ianuarie 1852 — 1 februarie 1912) s-a născut în satul Haimanale din județul Prahova, ca fiul lui Luca, fratele mai mare al actorilor Costache și Iorgu. Școala primară și cursul inferior al liceului le urmează la Ploiești, între 1859-1868, având, între alții, ca profesor pe Basile Drăgoșescu căruia scriitorul îi păstrează o bună amintire întrucât privește însușirea gramaticii și regulelor ortografiei române. Între 1868-1870, se înscrie și urmează sporadic cursurile de mimică și declamație de la Conservatorul din București, unde preda unchiul Costache, actorul și comediograful. Trebuind să-și întrețină familia, după moartea prematură a tatălui, funcționează o vreme ca impiegat copist la Tribunalul Prahova, în 1870, și apoi — destituit de acolo — ca sufleur la Teatrul Național, în postul ocupat mai înainte de Eminescu. Debutul în publicistică și-l face la foaia umoristică și satirică *Ghimpele*, prin 1873, semnând cu pseudonimele „Car" sau „Palicar". Redactează apoi *Claponul* (1876) și *Calendarul Claponului* (1877), scoțând totodată și ziarul *Națiunea română*, împreună cu Frédéric Damé, suprimată după șase numere din cauza anunțării premature a căderii Plevnei. A lucrat și la ziarul *Timpul*, alături de Eminescu și Slavici, fără tragere de inimă, leafa fiind mizeră și nesigură. Tot cam pe acum dădea o excelentă traducere în versuri a tragediei *Roma învinsă* de Alexandre Parodi. Se impune însă, dintr-o dată, cu prima sa lucrare dramatică, *O noapte furtunoasă*, citită mai întâi în cenaclul Junimea și reprezentată pe scena Teatrului Național din București la 18 ianuarie 1879. Succesul nu a fost deplin și după două reprezentații autorul este nevoit să-și retragă piesa de pe afiș, în urma conflictului cu Ion Ghica, directorul de pe atunci, care dispusese câteva grave modificări în text. Între 1881-1883 a funcționat și el ca revizor școlar, mai întâi în județele Neamț și Suceava, apoi în Argeș și Vâlcea. La 13 noiembrie 1884 i se reprezenta pentru prima dată *O scrisoare pierdută*, cu succes deplin, răsunător. În anul următor, avea loc premiera comediei *D-ale Carnavalului*, primită destul de rece de astă dată. Nici *Năpasta*, reprezentată în 1890, nu s-a bucurat de o primire prea bună, exceptând pe Gherea. Ba încă, inamicii literari, în frunte cu Macedonski și Caion, discipolul irascibilului poet, l-au acuzat

Caragiale o cunoaștere a limbii uimitoare, în anume chip superioară chiar celei a lui Creangă și Eminescu. Aceasta dovedește, mai mult ca orice, înrădăcinarea omului și artistului în epoca și în poporul care l-a născut. Privit în planul istoriei și al culturii, fenomenul este profund semnificativ. Caragialii erau de origină arvaniți — după cum prea bine se știe —, și bunicul Ștefan venea în țară, în 1812, ca bucătar în suita lui Caragea Vodă. Luca, cel mai mare dintre frați, tatăl dramaturgului, se născuse la Constantinopol. Iată, așadar, demonstrată în chipul cel mai convingător, vitalitatea și puterea de asimilare a poporului de la nordul Dunării. Un caz similar fusese Antim Ivireanul și, poate, chiar Anton Pann.

Fără a avea o cultură sistematică, de școală — deși avea una, autodidactică foarte întinsă —, ca și în cazul lui Creangă, geniul lui Caragiale se întemeiază pe bunul-simț și pe observația pătrunzătoare, susținută de o memorie prodigioasă, cât și de o extraordinară putere de a imita, caricaturizând atitudini, gesturi și limbaj.

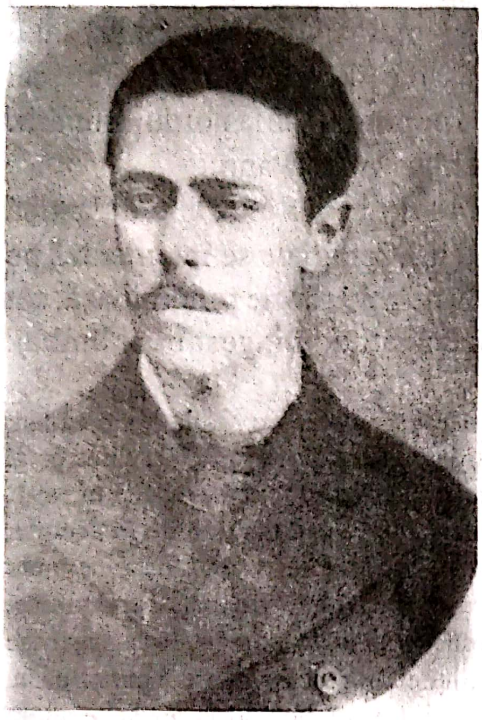
---

pe autor, cu o lipsă de dreptate absolută, cum s-a dovedit la procesul ce a avut loc, de plagiat grosolan. Înconjurat de adversități, dramaturgul nu putea să-și câștige existența din scris. Ca director al teatrului, este rău privit de oficialități (1889) și este nevoit să demisioneze după câteva luni. În 1891, volumul de *Teatru* îi este respins de la premiul „Ion Heliade Rădulescu", instituit de Academie, acuzat, între altele, de imoralitate. Spre a trăi, scriitorul este nevoit să facă de toate. A fost funcționar la regia Monopolurilor — pus în disponibilitate apoi din economii bugetare —, a fost, scurtă vreme, profesor suplinitor la liceul „Sf. Gheorghe" din București, a încercat comerțul cu spirtoase deschizând berării sau concesionând — după exemplul lui Gherea — restaurantul din gara Buzău, afaceri terminate, toate, în deficit. A făcut, firește, publicistică, fie colaborând la revistele altora (*Epoca*, *Universul* etc.), fie scoțând el însuși publicații, între care cea mai importantă este *Moftul român* (prima serie în 1893, a doua în 1901), editată în tovărășie cu Anton Bacalbașa. In 1894, împreună cu Slavici și Coșbuc, scosese *Vatra*, importantă mai cu seamă din punct de vedere al celor doi scriitori ardeleni. În acești ani, elaborează *Schițele și Momentele*, apărute în volume succesive: *Schițe ușoare* (1896), *Schițe și notițe și fragmente literare* (1897), *Momente* (1901). Participând, cam pe neașteptate, la moștenirea unei bogate mătuși, zisă Momuloaia, Caragiale se exilează de bună voie, împreună cu familia, la Berlin, în 1905. Din capitala Germaniei ține însă o strânsă legătură cu țara, mai ales cu scriitorii, atât regățeni, cât și ardeleni, o vizitează des și colaborează în presă. Evenimentul răscoalei din 1907 îl zguduie și-l face să scrie virulentul pamflet *1907. Din primăvară până-n toamnă*, publicat mai întâi în revista vieneză *Die Zeit*, la 2 aprilie 1907, sub semnătura „Un patriot român". *Operele complete*, în trei volume, i-au apărut la editura Minerva, în 1908. Murea subit, la Berlin, în 9 iunie 1912. Osemintele i-au fost aduse în patrie și acum mormântul său se află alături de acela al lui Eminescu, la cimitirul Bellu.

BIBL. *Opere*, E.P.L., I-IV, 1962 (I. *Teatru*, II-III: *Schițe*, IV, E.P.L., 1969; Ștefan Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, E.L., 1967; Liviu Călin, *Studiu introductiv la Caragiale în Conștiința critică*, Ed. Eminescu 1974; Liviu Călin, *Recitind pe clasici*, Ed. Junimea, 1975; Alexandru Călinescu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Ed. Albatros, 1976; Iorgu Iordan, *Limba literară. Studii și articole*, Ed. Scrisul românesc, 1977; Edgar Papu, *Din clasicii noștri*, Ed. Eminescu, 1983; Mircea Tomuș, *Opera lui I. L. Caragiale*, Ed. Eminescu, 1977; Mihai Ungheanu, *Lecturi și rocade*, Ed. Cartea Românească, 1978; Ș. Cioculescu, *Caragialiana*, Ed. Eminescu, 1987; Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale*, Ed. Cartea Româească, 1983; Mircea Iorgulescu, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Ed. Cartea Românească, 1988 (ediția a doua, *Marea trancăneală*, Ed. Fundației Culturale Române, 1994); Paul Cornea, *Aproapele și departele*, Ed. Cartea Românească, 1990.

Scanned with OKEN Scanner

Marele talent era înnăscut, nu mai încape îndoială, dar contactul cu „Junimea“ și cu junimiștii rămâne și la dânsul hotărâtor, oricât mai târziu scriitorul — cu exagerată vehemență — a negat influența junimistă. Între producțiile de la *Ghimpele* sau din *Claponul* și *O noapte furtunoasă*,. citită în cenaclul Junimii, la 12 noiembrie 1878, diferența este de salt calitativ. Singur o spune — în chip indirect însă —, într-un articol din *Epoca*, prin 1897, mărturisind importanța criticelor lui Maiorescu, cu care pe atunci intrase de altfel în raporturi destul de rele: „Poveștele acestei minunate inteligențe critice sunt neprețuite pentru un talent de invențiune lipsit încă de judecata și măsura exactă a frumosului“. Acum, în 1897, Caragiale era prieten mai bun cu Gherea și totuși scria: „Criticile d-lui Maiorescu, oricât ar putea zice cineva astăzi că sunt gratuite sau prea primitive, au îndeplinit odinioară o mare misiune“. Și nu ne îndoim o clipă că în următoarele șiruri dramaturgul și prozatorul se gândește chiar la atitudinea sa din tinerețe față de Maiorescu și Junimea: „Multe spirite în adevăr înzestrate s-ar fi rătăcit de-a binelea în noianul falsei direcțiuni de atunci sau, mai bine zis, în acea completă lipsă de direcțiune, dacă n-ar fi sunat cu atâta putere de la Iași semnalul acela de raliere.“



I.L. Caragiale

Începând de acum înainte, adevărurile spuse de el rămân — cum arată G. Călinescu — „eterne și suave“ față de cele spuse de alții, care sunt „confuze și triviale“. Un simț al măsurii rar obișnuit, un echilibru de o geometrie perfectă în compoziție și stil fac din Caragiale un realist clasic profund național și universal în același timp. Filonul comicului și satirei tradiționale, de la cronicarii munteni până la Heliade, Anton Pann, Negruzzi și Alecsandri, ca și ecourile din literaturile străine, franceză îndeosebi, de la Molière până la Scribe, Labiche, Victorien Sardou sau H. Monnier, sunt vizibile. Totul este însă perfect mistuit, încorporat organic, într-o operă absolut originală.

O noapte furtunoasă este comedia „ambițului“ și a „onoarei de familist“ la burghezul român din faza de început a prosperității, încarnat magistral în Jupân Dumitrache Titircă, zis și Inimă-rea. Cherestegiul este un negustor care se respectă și vrea să fie respectabil. Triunghiul conjugal, având în centru pe încornoratul naiv, aventura galantă, palpitantă, terminată cu bine etc. sunt, firește, prezente. Personajele au însă o puternică coloratură de epocă și locală, realizată prin angrenarea lor în mediul social politic, în tradiția lui Alecsandri, și totuși diferit de acesta. Pentru că tendința politică manifestă lipsește, în sensul că autorul nu se vede

Scanned with OKEN Scanner

pe nicăieri. În timp ce în *Iorgu de le Sadagura*, în *Clevetici*, *Sandu Napoilă*, *Paraponistul* etc. se aude din umbră glasul dramaturgului (actorii înșiși sunt puși în situația de a-și juca rolurile, mai ales în cuplete printr-un fel de convenție intervenită între ei și public), în comediile lui Caragiale personajele-marionete se mișcă absolut independent, într-o lume a lor proprie, perfect logică în caricatură, în absurditatea ei, am zice. Îndărătul lor abia dacă se poate întrezări atitudinea autorului, compusă dintr-un rictus în care viziunea monstruoasă se amestecă cu un soi de bunăvoință, cu simpatie chiar, cu satisfacția enormă, de superioară esență, în a descoperi ideea într-un exemplar uman și a o înfățișa deosebit de viu.

Cum nu se poate mai nimerit, Jupân Dumitrache Titircă este mahalagiul pe care evenimentele l-au săltat în rândul negustorilor onorabili, căpitan în garda civică și militant politic liberal. Defecțiunea lui în a înțelege democrația este cel puțin tot atât de hilară cât și pretențiile privind onoarea de familist la care ține atât de mult. Ce are a face însă? Împrejurările sunt de asemenea natură încât prosperitatea lui este oricum asigurată, și din întâmplarea în chestiune negustorul se alege până la urmă cu ideea că nu orice „scârța-scârța pe hârtie" este de disprețuit. Alianța prin înrudire cu Rică Venturiano, cel care combătea atât de bine în *Vocea Patriotului naționale*, i se pare salutară, și pe drept cuvânt. Altfel spus, comedia înfățișează micul moment de „criză", fericit rezolvat pentru ambele părți, al punerii de acord dintre prosperitatea economică burgheză și forța ideologică-politică ce o susține. La rândul lui, Rică, ziaristul care proclamă sus și tare că vocea poporului este vocea lui Dumnezeu („box populi, box dei"), găsește în familia Titircă suportul său material. Norocul o pândește și pe Zița, „fată frumoasă, modistă și învățată trei ani la pasion". Fostul soț, Țircădău, de care „dezvorțase" cu ajutorul lui Jupân Dumitrache, cumnatu-său, era un mitocan, negustor și el, dar de tip înapoiat, fără „manieră" și fără aptitudinea înțelegerii noului. Într-un proiect nedus la bun sfârșit (din cauze mai mult obiective decât subiective), *Titircă Sotirescu & C-nie*, Caragiale avea de gând să reia personajele *Nopții furtunoase*, parvenite peste douăzeci și cinci de ani la treptele cele mai de sus ale societății: Jupân Dumitrache trebuia să fie senator guvernamental, mare moșier, capitalist și petrolist; Chiriac Sotirescu, tejghetarul cu simbrie de acum, devenea deputat guvernamental; Spiridon, băiatul de procopseală, care deocamdată mijlocea scrisorile de amor între Zița și „monșerul" ei, ajungea Spiridon Ionescu, deputat, doctor în drept de la Liège, sportsman cu automobil și cai de curse; cât privește pe Rică, acesta evolua prudent spre opoziție, deputat și el, director-proprietar al gazetei *Alarma* etc.

Meritul mare al dramaturgului este de a fi înțeles un lucru esențial întrucât privește resursele artei sale: în societatea românească aflată în continue prefaceri, caracterele rămân nesemnificative dacă le mărginim numai la viața de familie, fără o proiectare a lor pe fundalul celei politice și sociale în genere, foarte pronunțată. Figura lui Jupân Dumitrache — de pildă — o găsim mai întâi într-o schiță din epoca

Ghimpeului: Cetățeanul Ghiță Calup, băcan de mahala și gardist civic, este „foarte gelos de cucoana dumisale" și, în lipsă-i, o încredințează în paza lui Ilie, tejghetarul, a cărui legătură de gât „prăzulie", găsită în patul conjugal, nu miră nicidecum pe soț. Deosebirea între cele două personaje este esențială. Acum Jupân Dumitrache, negustor respectabil și onorabil, apărător al democrației — așa cum o înțelege el — nu este un încornorat și un gelos oarecare. Gelozia lui devine „ambiț" și onoarea de „familist" se transformă în demnitatea de a nu se pune „în poblic" cu un „bagabont", „un coate goale", un „mațe fripte", deși altminteri, între patru ochi, e dispus să aibă cu el o răfuială tot după vechile metode: „Haide, drace, haide! să intri tu pe strada Marcu Aoleriu ori Catilina și lasă!"

Comicul, rezultat din contrastul dintre esența și aparența personajelor, se bizuie de astă-dată — spre deosebire de tehnica lui Alecsandri — mai mult pe caractere, definitiv conturate în actul întâi al piesei, expozitiv, lent oarecum, după metoda clasică molierescă. Ele trăiesc exclusiv prin limbaj. Iată convorbirea dintre Jupân Dumitrache și Nae Ipingescu pe marginea articolului din ziar:

„IPINGESCU (*urmând cu tărie*): ...Nu! În van! noi am spus-o și o mai spunem: situațiunea României nu se va putea chiarifica; ceva mai mult, nu vom putea intra pe calea veritabilelui progres, până ce nu vom avea un *sufragiu* universale... (*amândoi rămân foarte încurcați*).

JUPÂN DUMITRACHE: Adicătelea, cum vine vorba asta?

IPINGESCU (*după adâncă reflecție*): A! Înțeleg! bate în ciocoi, unde mănâncă sudoarea poporului suveran... știi: masă... sufragiu...

JUPÂN DUMITRACHE: Ei! acu înțeleg eu unde bate vorba lui! Ei! Bravos! bine vorbește...

IPINGESCU: Ăsta combate, domnule, nu ți-am spus eu!"

Sau vorbirea colorată a Ziței, la care franțuzismele stropșite se amestecă cu mahalagismele cele mai autentice:

„Așa... zic mitocanului... țață, că era trăsnit... Am auzit că de la o vreme încoace într-o băutură o duce. Uf! țățico, mașer, bine că m-a scăpat Dumnezeu de traiul cu pastramagiul! Să trăiesc eu cu un mitocan! nu era de mine, eu sunt o persoană delicată; bine că m-am văzut liberă!"

Actul al doilea este exploziv, peripețiile se succed vertiginos și acum șarja verbală se află la locul ei. Nimerind pe întuneric, din greșală, în camera Vetei, Rică se exprimă în acest jargon de conțopist de epocă:

„Angel radios! precum am avut onoarea a vă comunica în precedenta mea epistolă, de când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul rațiunii... Nu striga! fii mizericordioasă; aibi pietate!"

Ori, același, perorând demagogic:

„Domnule, Dumnezeul nostru este poporul: box populi, box dei! Noi n-avem altă credință, altă speranță, decât poporul... Noi n-avem altă politică decât suveranitatea poporului; de aceea în lupta noastră politică, am spus-o și o mai spunem și o repetăm necontenit tuturor cetățenilor: „Ori toți să muriți, ori toți să scăpăm!"

Compoziția este de o simetrie perfectă, atât în dispunerea grupurilor de personaje, cât și în tonalitatea generală, contrastantă, a celor două acte. De o mare

Scanned with OKEN Scanner

subtilitate este mișcarea finală a comediei. Când toate lucrurile par lămurite și furtuna potolită pe deplin, Jupân Dumitrache mai are o ultimă tresărire a ambițului: scoate din buzunar legătura de gât găsită în patul nevestei și zice că totuși îi vine să intre la bănuieli rele. Chiriac dă însă explicațiile necesare, și omul se lămurește definitv: „Aș! ado-ncoa, jupâne; asta-i legătura mea, n-o știi dumneata? JUPÂN DUMITRACHE (*lămurit):* Ei, bată-te să te bată! De ce nu spui așa, frate? (*Lui Ipingescu, cu filozofie)* Ei! vezi?... Uite așa se orbește omul la necaz! IPINGESCU: Rezon!" Marea finețe constă în faptul că nu vom ști niciodată dacă Jupân Dumitrache sau măcar amicul său politic Ipingescu știu sau nu știu adevărul acesta, picant, privitor la viața de familie a eroului. Dacă lucrul s-ar ști, personajul n-ar mai avea — vorba lui Caragiale — nici un haz și ar deveni complet neinteresant.

În *Conu Leonida față cu reacțiunea* aflăm comedia republicanului refulat. Bătrân, atins de ramolisment acum, pensionar, având tot ce-i trebuie la urma urmei, fără ambiții patente, cu scufie pe cap, în halatul lui de casă și în papuci, Conu Leonida tânjește totuși după republică și găsește o supremă plăcere în a dizerta pe această temă în fața consoartei sale, Coana Efimița, singurul interlocutor posibil în cazul lui. Firește, teoriile lui Conu Leonida sunt dintre cele mai fanteziste: Republica va să zică mai întâi și-ntâi un stat în care nimeni nu mai plătește bir, în al doilea, fiecare cetățean primește câte o leafă bună — asta peste pensia, care rămâne „bașca", „după legea a veche" — iar în al treilea, se face și „lege de murături", „adicătelea că nimeni să nu mai aibă dreptul de a-și plăti datoriile". Având experiența proprie, de la 11 februarie, când cu răsturnarea lui Cuza, ca și pe aceea a lui Garibaldi, la care se închină ca la o icoană, Conu Leonida socotește că lucrul ar putea fi realizat prin revoluție. Din păcate însă reacțiunea, iubitoare de tiranie și de lefuri mari pentru ea, împiedică înfăptuirea republicii, iar o revoluție nu-i posibilă fără ordin de la stăpânire, afișat ca atare în gazete. Dilema e cu atât mai greu de rezolvat cu cât la putere se află de fapt „ai noștri". Coana Efimița crede cu sfințenie în spusele soțului pe care îl adoră: „Ei!, cum le spui dumneata, să tot stai să asculți; ca dumneata, bobocule, mai rar cineva". Cu toate acestea, o clipă măcar, bunul-simț al femeii tresare: „Așa e... da' (*reflectând mai adânc*) un lucru nu înțeleg eu... Dacă n-o mai plăti niminea bir, soro, de unde or să aibă cetățenii leafă?" La care Conu Leonida întâmpină imperturbabil: „Treaba statului, domnule, el ce grijă are? Pentru ce-l avem pe el? E datoria lui să-ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme..."

În afară de teoria republicii, Conu Leonida mai are una singură, aceea privitoare la „fandacsie", împărtășită ca atare Coanei Efimița când aceasta îl scoală din somn, alarmată de niște zgomote și împușcături asemănătoare cu cele de la revoluție: „Ei! domnule, câte d-astea n-am citi eu, n-am păr în cap! Glumești cu omul! Se-ntâmplă... (*cu tonul unei teorii sigure*), că fiindcă de ce? o să mă-ntrebi... Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu știu ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee; a intrat la o idee? fandacsia-i gata; ei! și după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, firește, și nimica mișcă."

Scanned with OKEN Scanner

E drept că pentru câteva momente teoriile lui Conu Leonida în legătură cu revoluția și cu fandacsia se clatină serios. Intră si el în panică, baricadează ușile, strânge de prin casă și se gândește să fugă la Ploiești, la republicanii lui, „săracii". La sfârșit însă teoreticianul jubilează, căci ceea ce prevăzuse se verificase întocmai: nu fusese revoluție, pentru că la gazetă nu stătea scris, iar împușcăturile erau ale „poliției în persoană", ceea ce, evident, este cu totul altceva. Și aici, viabilitatea personajelor stă în autenticitatea caricării limbajului, provenită din degradarea noțiunilor politice înalte la nivelul trivial și semidoct la culme al ignorantului căzut în volubilitate senilă. De un umor imens sunt adresările eroilor unul către celălalt. După împrejurări, Conu Leonida îi spune consoartei „Mițule" (de altfel, printr-un fel de virtute a inerției, ca și primei neveste, răposata), dar mai ales o apostrofează cu „domnule" — în torentul perorației de for —, în timp ce coana Efimița îi spune „dumneata", „bobocule" și mai cu seamă „soro", ca între cumetre:

„LEONIDA: Hehei! unde e Galibardi: om, o dată și jumătate! (*cu mândrie și siguranță*) Ei! giantă latină, domnule, n-ai ce zice. De ce a băgat el în răcori, gândești, pe toți împărații și pe Papa de la Roma?

EFIMIȚA (*mirată*): Și pe Papa de la Roma? Auzi, soro!"

Cu *O scrisoare pierdută* — adevărată capodoperă pe măsură universală —, satira caragialiană își dezvoltă considerabil câmpul de acțiune. Conflictul, care nu e nicidecum, de ordin politic propriu-zis, ci privește meschine chiverniseli personale în lupta pentru putere, este așezat în momentul cel mai propice desfășurării caracterelor. Suntem în preajma alegerilor pentru Constituantă, și Cațavencu, șeful fracțiunii independente, găsește potrivit de a forța mâna comitetului local — reprezentat prin Trahanache, Zoe și Tipătescu —, folosindu-se de șantaj, adică amenințând cu publicarea unei scrisori compromițătoare întrucât privește moralul celor trei. Faptul că lucrurile se petrec în provincie, „într-un orășel de munte", nu are nici o importanță în ce privește puterea de cuprindere și adâncire a satirei la adresa moravurilor politice ale epocii. În capitală lucrurile stau cel puțin la fel, dacă nu chiar mai rău, pentru că Agamiță Dandanache, candidatul trimis de centru, are drept armă politică tot șantajul, și anume — printr-o coincidență posibilă numai în comedii — tot „o scrisorică de amor" de la „o persoană însemnată".

Ca și Jupân Dumitrache, Trahanache este un „cocu", care în ruptul capului nu crede în autenticitatea scrisorii și o ia drept o plastografie grosolană. Însă el este, în treburile de sforării politice, un ins excepțional de experimentat, abil peste orice prevederi și — spre deosebire de cei doi care se știu în culpă — nu-și pierde capul nici o clipă. Asta se întâmplă pentru că lipsa lui de scrupule e cel puțin tot atât de mare ca și a adversarului. E drept că pentru dânsul „moralul" e mai presus de orice: „Unde nu e moral, acolo e corupție și o soțietate fără prințipii vasăzică că nu le are!" Dar asta e numai un principiu, clamat solemn, în virtutea unui automatism și din această cauză cu o stranie, comică în chipul cel mai subtil, impresie de

sinceritate. Când este vorba de practica vieții imediate, vederile lui sunt extrem de clare. În ceea ce-l privește, este gata chiar a absolvi pe Cațavencu de așa-zisa plastografie, fiindcă, zice el, „pentru politică, unde e în joc enteresul țării, ca oricare român, a încercat omul..." El însuși ar fi procedat probabil într-un chip asemănător, de vreme ce îl vedem organizând în așa fel alegerile, încât unanimitatea este asigurată mai dinainte. Totul depinde de a fi tare în „machiaverlâcuri", a căuta punctele slabe ale adversarului și a te servi de ele în modul cel mai eficace. În consecință, descoperirea celor două polițe falsificate de Cațavencu se dovedește de mai mare folos decât mijloacele polițienești ale prefectului Tipătescu, care ordonă brutal arestarea lui. Adversarul este cel puțin tot atât de șiret și „martiriul" îi convine în situația de față, debitând sforăitor frazele demagogice de rigoare, foarte sigur de sine și hotărât a miza până la capăt pe pudoarea coanei Joița și pe reputația prefectului. De aceasta pare a-și da seama și Ghiță polițaiul, care se poartă foarte prevenitor cu arestatul. S-a întâmplat însă că de astă dată (și numai de astă dată!) sorții să-i fie nefavorabili, pentru că, printr-un nefericit accident, Cațavencu pierde la învălmășeală importanta, pentru el, scrisoare. Până la urmă lucrurile rămân cum trebuiau să fie: scrisoarea e regăsită de Cetățeanul Turmentat și înmânată „andrisantei" cucoane Zoe, alegerile au loc după rânduiala știută — „unanimitate la sigur" —, iar Cațavencu este nevoit să aclame, în fruntea manifestanților, pe Dandanache, spre a fi absolvit astfel de toate păcatele. Cortina cade peste această lume odată cu vorbele lui Pristanda, de sub care abia dacă se face auzit imensul sarcasm caragialian: „Curat constituțional!"

În afară de Tipătescu și de coana Zoe, toate celelalte personaje din *O scrisoare pierdută* prezintă un impresionant fenomen de unitate în varietate, o adevărată faună de „imbecili", în înțelesul pe care îl dădea Camil Petrescu acestui termen. E vorba nu de o „imbecilitate" clinică, desigur, ci de una câștigată prin adaptarea în vorbire și în acțiune —, un comportament ilogic și absurd din punctul de vedere al unui „om inteligent". Este cazul să privim în opera lui Caragiale ca într-un balon de sticlă unde se mișcă niște jivine monstruoase la vedere și, într-alt chip, ridicole la culme, prin acele câteva malformații odioase de care ele nu-și dau seama, dar care le ajută precis în orientarea practică a chiverniselii personale: Trahanache e machiavelnic cum însuși Machiavelli nu a putut să fie; Farfuride — secondat de Brânzovenescu — este gata de trădare în orice moment, „dacă interesele partidului o cer" —, declară el cu seninătate, și mișelia inconștientă a insului merge până acolo încât ajunge să invoce de partea sa chiar pe strămoși, pe Ștefan cel Mare, pe Mihail Bravul, pe Țepeș și pe Mircea cel Bătrân; Cațavencu, la nevoie, poate plânge cu lacrimi reale pentru „țărișoara lui", jucând rolul „martiriului", cu voluptate; în sfârșit, Dandanache, pierzându-și orice atribut omenesc, e și mai fioros, în modul cum ființa lui a păstrat facultatea esențială pentru adaptarea la mediu, obiectând „cu mirare", când i se face observația că ar trebui să înapoieze scrisoarea: „Cum se poate, conița mea, s-o dau înapoi? S-ar putea să fac așa prostie? Mai trebuie ș-altădată... La caz iar... pac! la „Războiul". La urma

urmei, o specie descurcăreață este și Ghiță Pristanda, care știa una și bună, învățată de la nevastă-sa: „pupă-l în bot și papă-i tot, că ăl sătul nu crede la ăl flămând". O ființă nevinovată, rătăcitoare în acest acvarium fantastic este Cetățeanul Turmentat, hăituit de toți, manevrat în dreapta și-n stânga, amețit tot timpul de băutură, de o „naivitate" și de o „cinste" atât de pure, de inconștiente, automate, încât omul devine prada lipsită de apărare a acestor monștri hilari. Ei însă rămân neprimejdioși în crusta de chihlimbar în care i-a eternizat artistul, documente vii ale condiției umane dintotdeauna și de oriunde.

E greu, într-adevăr, a demonstra că în comediile lui Caragiale se aplică cu consecvență tehnica știută de la clasici în construirea caracterelor. La o primă ochire, superficială, impresia e de lume care a pierit, de vreme ce a fost făcută să trăiască numai în efemeridul moravurilor politice ale vremii: alegeri, discursuri demagogice, sforăriile specifice unor vremuri apuse acum pentru totdeauna. Pentru totdeauna? Nu prea!

Lăsând la o parte pe Pompiliu Eliade, în a cărui critică plutește un *partis-pris*, dar însuși E. Lovinescu, un spirit dintre cele mai pătrunzătoare, s-a înșelat afirmând „învechirea", „perisabilitatea" operei caragialiene, sub cuvânt că prin progresul social ea ar deveni o simplă curiozitate muzeală. Timpul a arătat contrariul: o creștere considerabilă a interesului pentru opera marelui dramaturg și prozator, o adâncire a semnificațiilor pe care le conține. Nu e vorba numai de creșterea interesului, așa-zicând, cantitativ, explicabil prin fenomenul modern al culturii de masă, ori prin traduceri din ce în ce mai numeroase, ci de o înțelegere tot mai adecvată și mai profundă oferită de trecerea timpului și de răspândirea în spațiu a operei. Aceasta s-a putut întâmpla pentru că parvenitismul, demagogia, oportunismul, poltroneria, șantajul, vorbăria goală — a omului care, cum spunea o dată însuși Caragiale, „este cu atât mai plin de sine cu cât este mai gol" —, imoralitatea, venalitatea, delațiunea, naivitatea înșelată, în sfârșit prostia, atât de greu de lecuit, pot fi văzute oricând și oriunde, în cele mai felurite forme cu putință.

Împotriva părerii lui E. Lovinescu, astăzi interesul pentru opera lui Caragiale a devenit tot mai acut. Fenomenul poate fi observat și studiat cu mai multă obiectivitate, totodată cu delectare înalt filozofică. Pentru că nu Trahanache, Farfuridi, Cațavencu și Cetățeanul Turmentat sunt chemați să dea seamă de ei înșiși, ci noi, ceștilalți, mai distanțați în timp de epoca lor. Distanțați? Da și nu! Pentru că, în fond, suntem urmașii lor drepți, nația despre care Mircea Eliade avea să spună că cheltuiește în politică o mare parte din energiile ei. E drept, aceste năravuri foarte omenești au devenit mult mai rafinate, aproape de nerecunoscut. Prostia însăși, după cum se știe, poate căpăta, prin practică socială îndelungată, rafinamente inimaginabile. Cu atât mai mult însă, opera lui Caragiale e mai actuală, sugerând și în acest caz similitudini și identități dintre cele mai revelatoare.

Spirite pătrunzătoare din epocă, oneste mai presus de orice îndoială, cum ar fi Maiorescu sau Gherea — căci la ei este necesar să ne referim mai întâi — au lăsat

să le scape de sub condei anume reticențe cu privire la perfecțiunea operei lui Caragiale, reticențe la care noi nu mai subscriem. Totuși, sub impresia celor din trecut sau nu, noi înșine suntem înclinați, de pildă, să așezăm comedia *D-ale Carnavalului* sub nivelul valoric al *Scrisorii pierdute*. Reprosul adus autorului vine în sensul de a fi plasat acțiunea într-un mediu interlop „neinteresant" și „nesemnificativ", cu frizeri de mahala ca Nae Girimea, Don Juanul cu două amante — Mița Baston și Didina Mazu, vulgare la culme —, cu alți amanți „traduși", precum Crăcănel și Iancu Pampon, cu Catindați zăpăciți, ipistați mitangii și întâmplări de carnaval unde problematica — socială sau nu — ar lipsi. Nu este exclus însă ca viitorul să acorde , fără rezerve, și acestei piese o valoare egală cu a celorlalte. Căci punem întrebarea: ce altă problematică social-politică mai putea aborda Caragiale — care avea nobilul obicei de a nu se repeta, lucru rar totuși la artiștii cuvântului — în afară de aceea din *O scrisoare pierdută*? Situația lui era mult mai ingrată prin comparație cu aceea a comediografilor specializați în moravuri de familie, simple „mofturi" în cazul societății noastre, atât de puțin complicată la acest capitol. Pare un lucru hotărât: celebra piesă a istovit întreaga materie, și sunt toate bănuielile că dramaturgului i-ar mai fi trebuit o viață de om spre a putea — cum s-a gândit — relua personajele la o altă treaptă a evoluției lor istorice. Cauzele de ordin subiectiv, invocate de unii istorici, cum ar fi lipsa de răgaz, oboseala ori proverbiala „lene" a scriitorului — de care el însuși făcea mult caz —, scurtimea vieții etc. nu explică mare lucru și mai ales nu încap aici unde se cere a judeca perspectiva, ansamblul social-istoric raportat la evoluția literaturii. În anume chip, o situație analoagă este și aceea a lui Eminescu sau chiar a lui Creangă până la un punct. Ipotezele care încep cu: „Dacă scriitorul ar mai fi trăit..." sau „Dacă ar fi încercat să..." sunt, privind lucrurile dintr-un unghi anume, de neconceput în istoria literară, oricât de intersante ar fi ele. În mod absolut, nu ne putem închipui un Eminescu viețuind 90 de ani și lăsând opere complete și definitive ca acelea ale lui Goethe sau Victor Hugo. Și chiar dacă e foarte probabil că Ion Creangă, scriind teatru, cum intenționa la un moment dat, ar fi izbutit pe deplin, e greu de imaginat ce materie ar fi cuprins piesele sale în afară de aceea din *Povești* și din *Amintiri* sau din *Moș Nichifor Coțcariul*, unde a spus tot ce avea de spus. În definitiv, o capodoperă este un lucru atât de neașteptat, de original, de adevărată creație, încât, principial cel puțin, ea nu poate fi cerută, comandată. Și mai ales nu poate fi repetată!

În *D-ale Carnavalului* dăm peste aceleași marionete caragialești, diversificate altcum, atât cât lucrul a fost cu putință. Mița Baston, de pildă, este un fel de nepoată, ploieșteancă și republicană, a lui Conu Leonida, aflată la vârsta potrivită practicii revoluționare, dar cu energiile direcționate mai mult erotic: „ai uitat că sunt fiică din popor și sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sângele martirilor de la 11 februarie *(formidabilă)*, — ai uitat că sunt ploeșteancă — da, ploeșteancă! — Năică, și am să-ți torn o revoluție... să mă pomenești!"

Iancu Pampon și Telemac-Mache Răzăchescu-Crăcănel sunt două fețe — una furibundă și cealaltă plângăreață — ale unui fel de Jupân Dumitrache lipsit de orice respectabilitate și onorabilitate, scăpătat economicește, fost tist de vardiști, actualmente specializat în concină (cazul involuției burghezului de mahala trebuie presupus numaidecât), și cu ambițul de-a dreptul terfelit. Tot așa, Catindatul este amploiatul bovaric, fără prestigiul și perspectivele lui Rică, nătâng, pe cale să rateze, să ajungă curat „mațe fripte" și „coate goale". În consecință, el nu mai este în stare a manevra fraza demagogică, și întreaga-i activitate intelectuală se consumă cu teoriile lui Matei, italianul, care susținea că durerea de măsele poate ca să treacă de frica cleștelui, un fel de „fandacsie" idealistă, asemănătoare cu aceea a lui Conu Leonida. Iordache — calfa de frizer — este acum acela care întâmpină fandacsia cu bunul-simț. Dar, ca de obicei, noțiunile filozofice sunt estropiate în chipul cel mai savuros de către mahalagii:

„CATINDATUL: Vezi d-ta, pesemne, nu știu cum devine care vasăzică de este al naturii lucru ceva, că măseaua, în interval de conversație, de frică trece... Ei... al dracului italianul!

IORDACHE: Fugi, domnule, cu superstițiile italienești... Îmi pare rău de d-ta, om tânăr!... Bine, d-ta nu vezi cum e naturelul la toate, că trebue să aibă o bază, măcar cât de mică, dar să fie bază. Ce nu are bază cum poate să fie naturel? ori să-mi spui d-ta că Matei ăla al d-tale — că eu nu-l cunosc — te-a învățat adică să mergi p'în ploaie fără umbrelă și să zici, numai așa la un capriț, că e soare... și să nu te ude... Auzi d-ta mofturi italienești!"

Același Iordache pare capabil de ironii dintre cele mai fine când îl întreabă pe Catindatul fără nici un fel de leafă: „Dar... reținere nu vă face?", la care celălalt răspunde în neștire, dar cu oarecare satisfacție: „Asta ce-i dreptul nu..."; „Tot e bine...", încheie Iordache. Însă la mijloc poate fi vorba și de un pur automatism de limbaj, subtil și „suav" la aceste păpuși-caricaturi de oameni, la care dramaturgul privește cu un ochi demiurgic, nu fără oarecare secretă mizantropie și filozofică delectare.Eugen Ionescu a înțeles perfect procedeul și l-a aplicat sistematic.

Comedie omenească a societății românești de la sfârșitul secolului trecut sunt „schițele" și „momentele" lui Caragiale, un mod literar de a face teatru fără scenă închiriată și fără actori angajați anume. Aflăm în ele aproape tot ce trebuie și merită a fi știut despre o lume care a fost și ale cărei năravuri și apucături ne interesează îndeaproape, pentru că ele au rămas, dacă ar fi să parafrazăm pe Caragiale însuși: lumea trece, năravurile rămân. S-ar putea face o adevărată catagrafie cu tipurile și temele din schițe, fie pe clase sociale, pe categorii de profesiuni, vârstă, sex etc., fie amestecat, alandala, după formula alchimică folosită de scriitor în *Moșii (Tablă de materii)*.

Nea Niță, din *Jertfe patriotice*, întinde pungociul și cere „fitanție" la mână, spre disprețul „carbonarilor", care i-o dau, ca să aibă ce trage la măsea în noaptea de 11 fevruarie, când cu „revoluția" detronării lui Cuza. Spiritul pozitiv al isnafului triumfă însă, și Nea Niță flutura mai târziu țidula ca pe un document de noblețe, ajuns fruntaș al comerțului român și participând, în virtutea ei, la

dividendele provenite din aprovizionarea armatei în Războiul de Independență, la conversiunea drumurilor de fier și la fundarea Băncii Naționale. Coriolan Drăgănescu, din *Tempora*, ca fiu al burgheziei ce se respectă, este, în vremea lungii lui studenții, un înfocat conducător al luptelor tineretului universitar, pe care îl aduna în jurul statuii lui Mihai Bravul, protestând vehement, în numele prezentului și al trecutului glorios, contra fărădelegilor tiraniei și lăsându-se „martirizat" de zbirii trimiși pentru represalii. O dată licența în drept luată, instalat în postul de inspector de poliție, eroul cu nume roman devine „canalie ordinară, mișel fără rușine, sălbatic zbir și călău antropofag", care „schingiuește, zdrobește și măcelărește" tineretul studențesc adunat la statuia învingătorului de la Călugăreni spre a protesta împotriva aceleiași tiranii.

Așadar, ca și în comedii, politica este o afacere de chiverniseală, ciocnirile dintre partide și grupuri degradându-se până la cele mai meschine lucruri, de cele mai multe ori căzându-se la învoială când interesele părților sunt satisfăcute, totul sfârșindu-se cu îmbrățișări și pupături, ca în *O scrisoare pierdută* sau ca în *Telegrame*: „Pupat toți piața independenți". Câtă vreme „atmosfera este încărcată", cetățeanul onest dă din colț în colț neștiind ce atitudine să ia spre a nu suferi, fie și numai de pe urma indiferentismului, acuzat că nu are „nimica sacru". Iar dacă vrea să-și facă o idee cât de cât exactă despre adevăr, trebuie, ca în *Temă și variațiuni*, să citească presa guvernamentală și pe cea din opoziție, căutându-l pe undeva pe la mijloc. Cam așa cum trebuie să facem citind, în paralel, *Letopisețul cantacuzinesc* și *Letopisețul Bălenilor*.

În viața de familie, cum se spune, această lume are niște moravuri întru totul corespunzătoare celor politice, sensibil evoluate față de cele din *O noapte furtunoasă*, spre exemplu, tendința prozatorului de a studia societatea românească în mișcarea ei istorică fiind vizibilă. Respectabilitatea negustorească începe a dispărea și ca atare moravurile se schimbă întrucâtva. Între generațiile vechi și cele noi intervin trepte sociale, acceptate ca un lucru de la sine înțeles. Aproape întotdeauna in societatea românească părinții fac totul pentru a-și sălta copiii cu o treaptă mai sus, de unde proverbul: „Capra sare gardul și iada sare casa".

Cucoana Anica, mama Miței Georgescu, se resemnează a se îmbrăca în negru, a merge cu tramvaiul, a duce coșul cu alimente și a călători cu clasa a treia, în trenul de Sinaia, unde familia se duce „de plăcere". În cele din urmă, însuși dl. Mihalache Georgescu — sătul de atâta alergătură după Mița și ai ei („Unde dracu s-au băgatără?"), plecați noaptea pe lună, la Urlătoare și la Poiana Țapului, în compania locotenentului Mișu, care cântă minunat „menuetul de Pederaski" —, rămâne în tovărășia soacrei și a „puiului": „Du-te, Mihalache mamă!... o să-i faci plăcere Miții și la toți. — „Nu mai poci.../ — O să te căiești, Mialache!/ — De ce să mă căiesc?... Nu mă duc! n-o găsesc nici acolo... Mai bine, adu coșul."

Când câmpul politic nu este destul de neted, există și alte mijloace de a parveni. Prin intermediul nevesti-si, domnul Guvidi (numele este revelator), un „om cu noroc", a ajuns proprietarul moșiei de la Moara de Piatră, trocată contra

unei perechi de cai roibi de care se îndrăgostise „cunoscutul N...", distinsul *sportman*, un flăcău destul de copt, putred de bogat, amic intim al familiei, devenit în cele din urmă nașul Nicuții, odorul Guvizilor. Acum, „grațioasa doamnă Guvidi" dă recepții intime: „ținuta absolut fără pretenție: *„où il a de la gêne, il n'y a pas de plaisir"*.

Pe o treaptă mai jos, Nenea Mandache o duce ca în sânul lui Avram: Mița, consoartă-sa, are o „diplomație" nemaipomenită, în stare de a convinge pe șef să nu-i suprime postul, ba chiar să-l înainteze, să cumpere o casă cu o treime sub prețul real și chiar să obțină un abonament gratuit la *Moftul român*. Pe altă treaptă, și mai jos, Verigopoulu (alt nume revelator) n-are nici o slujbă, și cu toate acestea oferă aperitive și plimbări cu birja amicilor din fondul „micilor economii" ale nevestei.

La începutul câte unui menaj au loc „drame", ca aceia din strada Fidelității. Răscoapta domnișoară Porția se „sinucide" cu gămălii de chibrituri dizolvate în spirt. Ziarele comentează în fel și chip disperatul gest — în funcție de nuanța temperamentală a reporterilor, când mai romantic, când mai realist —, cauza fiind amorul pentru medicinistul Mișu Z... care o părăsise. În cele din urmă, *Aurora* reproduce după *Lumina* anunțul cu logodna gentilei domnișoare, Porția Popescu, cu simpaticul dr. în medicină d. Mișu Zaharescu, care imediat după nuntă trebuie să meargă — pe banii logodnicei salvate de la sinucidere, înțelegem — la Montpellier, spre a-și „completa cercetările științifice".

Onorabilitatea și ambițul unui Jupân Dumitrache este pe punctul de a dispărea în *high-life*-ul instalat acum în „oteluri" somptuoase, unde se dau *five-o' clock*-uri, comentate de un Claymoor sau Edgar Bostandaki la cronica mondenă. Mahalagismul Ziței rămâne, prin comparație, numai pitoresc, simpatic chiar, când auzim pe Esmeralda Piscupescu adresându-se maică-si, în timp ce-și prepara coafura pentru o vizită la Peleș: „— Ești nebună, soro!... ce dracu! chioară ești?... m-ai fript!"

Aventura aceleiași Zițe cu Rică pare o idilă nevinovată, pusă alături de schimbul de cuvinte dintre Tincuța și Mița, care își dispută în plin *five-o' clock* pe sublocotenentul Mitică Elefterescu: „MIȚA (*râzând foarte veselă, către Tincuța*) A! Lefterescu! Mitică al dumitale... TINCUȚA: Ba al dumitale, obraznico! MIȚA: Ba al tău, mojico!" etc.

În general, parcurgând schițele lui Caragiale în care e vorba de lumea *high-life*-ului, impresia e de mitocănime îmbrăcată în fracuri și rochii cusute la Paris, locuind în hoteluri luminate cu candelabre strălucitoare și așternute cu covoare scumpe. Însă cu uneltele șarjei satirice, și la timpul său, prozatorul se afla în chiar miezul realității. Lucrul îl confirmă romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, care, mai târziu, cu mijloace grave, abordează aceeași lume în faza ei decrepită. S-ar părea că, adăugând, pe lângă romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, pe acelea ale lui Mateiu Caragiale — *Craii de Curtea Veche* fiind pandantul fiului, rezultat din reacția față de tată — și G. Călinescu, comedia umană a burgheziei românești este

Scanned with OKEN Scanner

completă. Însă figurile create de marele clasic și, în genere, duhul lui, sunt mult mai autentice, mai originale, mai independente de modele străine, ieșite direct din spiritul rasei latine crescute pe pământ balcanic.

Decreptitudinea înduioșătoare sau ridicolă ori visarea nostalgică a omului de prisos rus sunt puțin proprii burgheziei române, mereu împrospătată cu forțe venite de jos, dezvoltând adesea energii nebănuite, fiind mai ales descurcăreață, ușor adaptabilă într-un mediu unde totul este luat *à la légère*. Ești cumva prieten cu profesorul cutare? E știut de toată lumea că în preajma examenelor nu ai odihnă și vei intra neapărat în „lanțul slăbiciunilor" spre a da o mână de ajutor elevului Mitică Georgescu (care se dovedește a fi până la urmă un Mitică Dăscălescu), amenințat să fie lăsat repetent de profesorul Costică Ionescu. Aceasta pentru că la dânsul ține atât de mult „mamiță-sa Dăscăleasa, la care ține Piscupeasca, la care ține Sachelăreasca, la care ține Iconomeasca, la care ține Diaconeasca, la care ține Preoteasa, la care ține mult grațioasa Popeasca, la care... ții tu, om ca toți oamenii plini de păcate".

În general, precum ar reieși din schițele lui Caragiale, bravelor mame burgheze de odinioară le revenea sarcina să se ocupe de odraslele lor de la biberon până la intrarea la facultate și în prevederile bugetului statului, românul burghez fiind un sugaci perpetuu, în căutarea binelui său prin nu importă ce mijloc: „Din clasele primare până la bacalaureat — anarhist. De la bacalaureat până la primul examen de universitate — socialist. De la primul examen până la licență — progresist. De la licență până la slujbă — liberal. De la slujbă până la pensie — conservator."

Doamna Maria Popescu îl mănâncă din ochi pe maiorașul de opt anișori, când fumează ca un om mare și-l scuipă să nu-l deoache de deștept ce e. Mam' mare, mamițica și tanti Mița se ostenesc să-l plimbe pe râzgâiatul Goe până la București, ca să nu mai rămână repetent. „Ilustra doamnă" Ftiriadi binevoiește a face act de prezență în clasa profesorului Rostogan, asistând la examenele copilului. Profesorul Piscupescu este „prostul" și „dobitocul" care refuză postul de meditator în casa unei văduve „bogate, frumoase și de familie mare". Grațioasa madam Aglae Ionescu face totul ca fiul ei, Artur, să ia premiul întâi, suportând până și privirea grozav de încrucișată a dascălului Tiberiu Bumbeș, care o adoră prostește, deși o consideră grobiană și o înjură ungurește în gând. În fine, madam Caliopi Georgescu a avut în viață-i de dat trei bacalaureate: al lui Virgiliu, al lui Horațiu și al lui Ovidiu. Ultimul fusese cel mai dificil, pentru că profesorul de morală se lăsase destul de greu convins și era gata să distrugă cariera juridică a băiatului: „Ba, nu, zău, spune și d-ta, ce are a face meseria de avocat cu morala?", „Uf! mi-a zis (ne)norocita matroană română, oferindu-mi un pahar de șampanie, am scăpat! Am dat și bacaloriatul ăsta!"

Fostul revizor și suplinitor cunoaște bine de tot organizarea și funcționarea școlii din timpul său, lăsată de către administrație mai mult la voia întâmplării. În schița *Urgent*, o adresă în legătură cu aprovizionarea cu lemne a unei școli, înaintată

în septembrie, primește răspuns prin martie-aprilie. Profesorii sunt priviți mai mult cu umor, cum e cazul lui Marius Chicoș Rostogan, ametit de Kant, cu obsesia campaniei de la Solferino, milităros, latinist și germanizant, scriitorul amuzându-se copios, peste toate acestea, în a-i nota cu scrupulozitate accentul ardelenesc: „Materia în jănăre e doar ceva, mă rog, care nu esistă, carea nu se știe și pe carea semper ignorambimus!... Aceea apoi nu-i ghe nasul vost; niște mucoși! că e prea nalt; aceea o veți studui când veți îmbla la Universitate."

Însă amintirea lui Basile Drăgoșescu — ardelean fără îndoială și el — subjugă pe umorist în bucata *Peste 50 de ani*. În fața lui Cuza, venit să viziteze școala din baraca de la Ploiești, cuvântând solemn: „Jos slova străină! sus litera străbună!", și apoi, luând tibișirul și scriind frumos la tabelă: „Vivat România! Vivat Națiunea Română! Vivat Alexandru Ion întâi Domnul Românilor!" — așa pompos cum este —, inimosul dascăl răsare ca un simbol sub pana lui Caragiale, odată cu nuielușa lui făcătoare de minuni într-ale gramaticii: „Unde ești acuma, tu, magică nuielușe, să te arăți numa în pragul unei redacțiuni de revistă literară, enciclopedică, critică șcl.?"

O tagmă pe care a cunoscut-o bine Caragiale, pentru că a făcut parte din ea, este aceea a ziariștilor. Pe sine însuși — și nu numai aici — prozatorul nu ezită să se prezinte în postură de „moftangiu", când povestește împrejurările editării *Națiunii române*, împreună cu Frédéric Damé, alimentată copios cu știri din gazete străine, desființată apoi de stăpânire și de furia mulțimii, din cauză că anunțase prematur căderea Plevnei. Caracudi este o comoară pentru *Revolta națională*, și reportajele lui, meșterite la bufetul din Cișmigiu, de-a dreptul geniale, în modul cum imaginează culisele politice ale Palatului. Mai târziu, când casa i se umple de copii și grijile familiale îl acaparează tot mai mult, „valorosul" face câte una boacănă de tot, ca aceea cu trimiterea la tipografie a cronicii de Paști în loc de Crăciun. Le avea pe toate, încurcate prin sertare, unde le ținea din an în an. În afară de „temele cu variațiuni" politice, care sfârșesc prin a plictisi, publicul cititor iubește reportajele cu drame pasionale, cum ar fi „groaznica sinucidere din strada Fidelității" ori „înfiorătoarea și îngrozitoarea și oribila dramă din strada Uranus." Reporterii le lungesc cât pot mai mult și când prețiosul filon se termină și imaginația secătuiește, publicația e amenințată cu moartea lentă.

Cum se nasc și cum mor revistele literare? Foarte simplu: N. Ilie Constantinescu de la Țurloaia (numele impune) adună pe „entuziaștii tineri" Nicolae Georgescu, George Nicolescu, Marin Dumitrescu, Dumitru Marinescu, Basile Ștefănescu, Ștefan Basilescu, Mihai Dobrescu, Dobre Mihăescu, Traian Necșulescu, Raul Popescu și pe povestitorul însuși, în total 12 inși, la cafeneaua Fialkowsky și, scurt de tot, constituie comitetul de redacție al *Avântului literar, revistă de Litere, Științe, Arte etc.*, în care intră, firește, cu toții: 1 președinte, 3 vicepreședinți și 8 secretari. Sumarul primului număr, făcut pe loc, este de tot hazul:

Scanned with OKEN Scanner

președintele scrie „Programul Avântului", Dobre Mihăescu dizertează despre „Artele la noi", Mihai Dobrescu, despre „Natura în artă și arta în natură", povestitorul despre „teatrul la chineji", Marin Dumitrescu, despre „Mediul social și viceversa", Nicolae Georgescu scrie „Câteva cuvinte asupra pelagrei", Dumitru Marinescu ține rubrica „Recensiuni, Note, Bibliografie, Anunțuri, Premiile noastre etc.", iar poeziile „La Veneția" (sonet), „O epileptică", „În serai" (pastel), „În spital" (sonet) și „La mormântul unei prostituate" sunt semnate, respectiv, de Raul Popescu, Ștefan Basilescu, Basile Ștefănescu și Traian Necșulescu. Este aici cea mai savuroasă caricatură a maniei publicistice românești din epocă și, în fond, și de mai încoace. N-a existat, cam de prin vremea lui Vlahuță și până în zilele noastre un scriitor, dar măcar un cât de mărunt veleitar într-ale preocupărilor intelectuale care să nu-și fi dorit, visat cu ardoare, numele tipărit sub un articolaș de gazetă, ca o supremă satisfacție a vieții sale. Revistele apăreau și mureau de la săptămână la alta, încât istoricul literar se află acum în fața unei liste floroase, inabordabilă chiar de către cei mai dotați cu vocația cercetării prafului arhivistic. Firește, *Avântul* dispărea și el după primul număr și comitetul de redacție se răspândea în cele patru vânturi. Necșulescu, cel care scrisese poezia „La mormântul unei prostituate", dădea ortul popii. Pe Raul Popescu îl chemase tată-su la Târgu-Jiu pentru că veniseră ai lor la putere și-i dăduse postul de secretar în comitet, informează autorul povestirii pe fostul președinte. Iar despre cei cu nume în contratimp, ca să zicem așa, nu se mai știe absolut nimic.

Există însă poeți și publiciști care dovedesc totuși vitalitate. Unul dintre ei este delicatul Piccolino, mare virtuoz al rimei, care, solicitat de redactorul *Revoltei*, se execută pe loc cu strofe gingașe ca acestea: „Da, mă iubești; dar simt prea bine,/ Cu cât te strâng la pieptul meu,/ Că-i un abis până la tine... Eu nu sunt tu — tu nu ești eu" etc., anume făcute pentru un număr de Crăciun al publicației. Un altul este Nicu Ionescu, „un tânăr poet și literat, fruct prețios al unui gimnaziu de provincie" unde nu-și putuse trece corigențele. Incult la culme, flămând și gol, fără nici un adăpost (în capitala unde picase pe capul povestitorului), refuză cu încăpățânare sfatul de a intra băiat de prăvălie pe undeva. Se aciuază totuși la o revistă oarecare și de acolo înjură, sub preudonimul *Hamlet*, piesele fostului protector, uimit acum de câtă cultură acumulase corigentul și golanul în numai șase luni: „Acțiune... caractere... pasiuni... tehnic... ideal... tendință... artă pentru artă... Shakespeare.... Molière... mediu social... unitate... logică... Hartmann... Ibsen etc., și m-a nimicit și pe mine pe lângă piesă."

E locul să spunem acum că ideile lui Caragiale în legătură cu profesiunea scrisului și cu moravurile scriitoricești sunt cel puțin tot atât de amar-pesimiste ca și acelea ale lui Eminescu. Spicuim câteva citate unde dramaturgul se exprimă de-a dreptul:

„A face literatură ajunge a fi sinonim cu a tăia câinilor frunză".

Scanned with OKEN Scanner

„Dacă a avea arte și literatură este o mare onoare și laudă pentru un popor, a nu avea arte și literatură nu e de loc o dezonoare și o rușine. Să presupunem că n-am avea pe cei 150 de poeți ai noștri... și am rămâne numai cu Coșbuc și Vlahuță. Ei? ce mare rușine ar fi pentru națiа noastră?"

„Tinere cititor, ascultă-mă, că eu sunt pățit; dacă bănuiești că ai vreun talent literar și simți că, pentru a ți-l confirma ție însuți, n-ai nevoie de aplauzele d-rei Sesila și de ale curții sale, caută, când te rătăcești din întâmplare în așa cercuri, să te depărtezi cât mai degrabă, respingând orice solidaritate intelectuală cu ilustra companie și refuzând scurt orice diplomă de talent. Du-te, dacă ești amator de ceai foarte blond, în toate saloanele literare, dar nu fă nicăieri pureci. Aminteri, dacă te lipești undeva, vei face prin tine pe alții să poate zice *noi*; ajungând prin aceasta tu însuți să nu mai poți zice multă vreme: *eu!* "

(*Câteva păreri anonime*)

„Douăzeci și patru de copii să am — să mă ferească Dumnezeu! —, pe toți i-aș face oameni politici, adică avocați; și dacă unul din ei n-ar fi în stare să învețe măcar atâta, l-aș învăța să prindă câinii cu lanțul. Hengher, da! da, literat, nu! Mai bine să-și bată el joc de literați când o întâlni la un an o dată unul decât să-și bată joc hengherii de el pe toate potecile."

„Nu-mi este drag condeiul, crede-mă; ba chiar dimpotrivă. E o unealtă cu care n-am făcut niciodată ceva cumsecade pentru lumea mea, dar cu care mi-am făcut totdeauna mie însumi mare necaz și mare pagubă. Oricând aș puteа l-aș schimba bucuros pe o unealtă mai onorabilă, mai folositoare și altora, și mie. Să aibă de la mine toți vrăjmașii mei numai această urare: neam de neamul lor, măcar unul la trei copii să le ajungă literați români, dar nimic altceva decât literați români!"

(*Scrisoare deschisă despre scris*)

Lumea mahalalei bucureștene atrage pe scriitor mai mult prin pitorescul ei, ca în savurosul *Proces-verbal* redactat de comisarul secției 55, Mitică Pișculescu. Pitorești și simpatice sunt figurile Leancăi, văduva care ține Hanu' Dracului, și a Prevenitului, Iancu Zugravul „de case român", aduși în fața judelui de ocol în pricina spargerii unui clondir cu mastică prima. Reparațiile de ordin material sunt reglementate conform legii, și părțile par satisfăcute. Rămân în suspensie cele de ordin moral: „JUD.: Bine, toate bune, dar de ce vii beat la judecată? PREV. (*obidit*): Dacă n-am aminteri coraj, dom' judecător!... JUD.: Destul! LEANCA: Da, dom' judecător, onoarea mea, sărmana, nereperată, cum rămâne? PREV. (*malițios*): Las' că ți-o repereză dom' Mitică!"

Simpatică este, la urma urmei, în vulgaritatea ei comică, chiar și coana Lucsița, „corpolentă", „voluptuoasă", cum zice ea, mâncăcioasă și peltică, atrasă ca o mică fiară de grătarul de unde vine parfumul de mititei, în toiul Moșilor:

„— Măi, băiete! a strigat coana moașa... la fleiți să le pui țimbru, m-ai înțeles? și să le frețe bine cu țeapă, m-ai prițeput? (...) — Ce cioar' le, țațo! zice madam Georgescu; iar mănânci? — Țe mănânc? țe-am mâncat?" etc.

Simpatici sunt, în fine, Mitică, Costică, Lache sau Mache, micii amploiați, „amicii" de cafenea și berărie, fie că au, fie că nu. Caragiale prepară și un fel de culegere de folclor, cu specimene de tipul: „Când n-are tutun, Mitică îți cere o țigară... suvenir; Când merge să se-mprumute cu bani: — Unde ai plecat, Mitică? — La vânătoare de lei; Ceri într-o băcănie. — Băiete, o țuică! — Nu-i da, domnule,

Scanned with OKEN Scanner

c-o bea! zice Mitică; Ai parale, Mitică? — Nu umblu cu metal; mi-e frică de trăznet; În loc de „usturoi", zice „vanilie sârbească", în loc de „vin", „flanelă de Drăgășani" și-n loc de „bilet de bancă", „poza lui Traian"; Ți-ai cumpărat o blană nouă. Te întâlnești cu Mitică. În loc de „s-o porți sănătos!", îți zice: — Bravos! blană ai, junghi îți mai trebuie!; În fine, Mitică te roagă să pui o vorbă bună la Ministerul de Război, dacă ai vreun prieten, ca s-o numească pe soacră-sa moașă militară; Al dracului Mitică!" Ultima exclamație conține toată atitudinea scriitorului, făcută din simpatie și filozofică îngăduință pentru hazul sau nehazul nevinovatei mici lichele, căreia i se face „fiziologia", cu un alt ochi decât „rromânului", „rrromâncei" și, eventual, „moftangiului" și „moftangioaicei".

Petrecerile bucureșteanului de rând au loc de obicei în cadrul *repaosului duminical*, ori după ieșirea de la slujbă, în preajma lefii, neapărat la berărie, cu amicii, uneori cu prelungirea până în faptul zilei, la ciorba de burtă și la simigerie. Niță și Ghiță din schița *C.F.R.* sunt făcuți să se amuze copios pe seama intrusului venit la masa lor, până ce acesta se dovedește a nu mai avea nici un haz de vreme ce se descoperă că nevastă-sa, Mița, e numai sora „șefului".

Tot la berărie, în public deci, violentul Mache pălmuiește pe limbutul Lache, din vorbele căruia deduce că acesta l-ar fi bârfit într-un cerc de amici. La 1 aprilie e ziua păcălelilor, unele dintre ele sinistre, sfârșite tragic. De obicei însă Lache și Mache sunt „inseparabilii Orest și Pilad", veniți în București, unul de la Dorohoi și celălalt din punctul cardinal opus, de la Turnu-Severin, funcționari la aceeași instituție. O umbră, de tot palidă — făcută fiind aluzia la mitologia antică — a unei mici neînțelegeri apare abia în momentul când fata iubită de Mache are înclinații spre celălalt. Repede de tot însă amicii își dau seama de pericolul discordiei, uită totul și se îmbrățișează cu lacrimi în ochi. Altă dată — de pildă cu ocazia sărbătorilor de Paști, când omul oricât de sărac tot își cumpără o pereche de încălțări nevoiașe —, cei doi frați siamezi, funcționari „comerciali comestibile et colori", sunt atât de tare unul complementul celuilalt, încât, de multă umblătură, pe Lache îl strânge cumplit gheata din dreapta, iar pe amicul său cea din stânga. Dacă știi să observi simetria, îi poți vedea în berărie, în leagăn, făcându-și vânt, ori pe o bancă în Cișmigiu, fiecare cu gheata dimpotrivă în mână ori așezată cuminte alături. Când, în sfârșit, le vine în gând ideea să facă un schimb, „fatalitate, ca să zicem așa!": acum se întâmplă „viceversa", Lache este nevoit s-o scoată pe cea din stânga și amicul pe cea din dreapta. Și, „cu mai multă precauțiune decât la Grambrinus, (unde un câine le rătăcise încălțările), fiecare și-o ține dinainte pe masă." Amatorii de parabole pot găsi aici material de speculație, și încă dintre cele mai originale, dar Caragiale, credem, s-ar amuza de însuși faptul pozitiv în sine. Parabolă? Moft! ar fi adăugat el. Orice bucată literară este o parabolă sau nu este, totul depinde de talent, și de nimic altceva.

Evident, Lache, Mache, Mitică, Costică sunt și gânditori politici, au adică „ceva sacru" în ei. Chiar între Lache Diaconescu și Mache Preotescu, „împiegați

la aceeași mare administrație", prieteni unghie și carne, pe deasupra deveniți cumnați — soți ai surorilor Pavugadi —, a intervenit o dispută la cafenea, prelungită apoi în familie, cu privire la o „lacună" a codului nostru penal ce nu prevedea pedeapsa cu moartea: „— E absurd, monșer, să intru în casa dumitale cu toporul... și dumneata, mă-nțelegi ..." etc.

Altminteri, micul burghez este un bun tată de familie. Discutând cu aprindere, tot la cafenea sau la berărie, „situațiunea" ori problema arzătoare a „rapiței", perorând contra dezordinii („O tiranie ca în Rusia... Nu mai merge mă-nțelegi, cu constituția, care aceea ce vezi că se petrece, nu poate pentru ca să..."), Nae e de fapt cu gândul la nevastă-sa, care... „face" în aceste momente chiar, doctorul opinând „că poate pentru ca să aibă trebuință de clește..." Plodirea, observată de Caragiale la micul burghez, e abundentă. Într-un alt caz asemănător (*Cronica de joi*), totul se termină cu bine și moașa anunță triumfătoare doi gemeni. Urmează, firește, dezbateri cu privire la nume: *Castor* și *Polux* nu merge, pentru că aceste nume se obișnuiesc la câinii de vânătoare; *Romulus* și *Remus* nu convin fericitului tată, care observă că nevastă-sa nu e vestală; *Mihai* și *Ștefan* sunt glorioase, e drept, dar timpurile cer nu numai să ne mândrim cu trecutul, cât mai cu seamă să luptăm contra tiraniei prezente; *Horia* și *Cloșca* sunt potrivite, dar ce te faci cu Crișan, lăsat pe dinafară în lipsa unui al treilea geamăn? Până la urmă se adoptă pur și simplu *Dumitru* și *Gheorghe*, nume românești, cu sfinți patroni bine stabiliți — numele care amintesc de cele două mutări pe an ale fiecărui mic-burghez bucureștean care se respectă —, alese anume în speranța că pronia cerească îi va ajuta „a nu avea nevoie de nici o profesie liberală, făcându-i proprietari — profesie eminamente conservatoare".

Viața micului burghez își are, firește, măruntele ei tragedii. Un post în administrație se ocupă cu foarte mare greutate. Întotdeauna este nevoie de o scrisoare de recomandație, ce poate ține loc — ca în cazul concursului dintre Niță Ghițescu și Ghiță Nițescu — de cel mai bun talent de caligraf. Câte un „infam" poate să-ți dea o scrisoare de recomandare pecetluită, în care, în loc să te laude, te înjură. O dată postul ocupat, el nu este de loc sigur. Poți fi dat afară, altcum zis, „suplimat", din cauză de economii bugetare. Darea afară are loc de obicei *sans façon*, însă uneori poți avea totuși mângâierea de a te număra printre cei care se sacrifică pentru binele patriei. Scriitorul însuși încercase — ironia este imensă — sentimentul de recunoștință față de autoritățile care îl puseseră în disponibilitate din postul de împiegat la Regia Monopolurilor, ajutându-l să devină astfel patriot, lucru ce lui nu-i trecuse nici măcar prin gând.

Câte un mic funcționar este un adevărat monument de cinste și conștiinciozitate, ca nenea Anghelache din *Inspecțiune*, care se sinucidea din teama de a nu avea lipsă în casa de bani, fapt ce se dovedește neadevărat în cele din urmă. Insul este însă un terorizat de obsesia inspecției, un caz aproape patologic. Caracterologic el este exact antipodul nepăsătorului, ușor adaptabilului și

Scanned with OKEN Scanner

descurcărețului Mitică; ori, poate, o altă fațetă a acestuia, dacă voim să-l vedem problematic, așa cum l-a imaginat Camil Petrescu în cunoscuta-i piesă de teatru. Un neadaptat este în orice caz personajul din *Cănuță om sucit*. Ironia prozatorului, situat pe poziția unui observator banal, comentează, în fond, o tragedie. Punctul de interferență cu literatura lui Cehov e vizibil, însă lui Caragiale îi lipsește lirismul, „poezia" marelui scriitor rus, prin excelență reprezentant al spiritului slav. Cănuță n-a fost un om ca toți oamenii, a dus o viață plină de ciudățenii și a murit în chip tot atât de ciudat.

O tragicomedie este și nuvela — de fapt o schiță de dimensiuni mai mari — *Două loturi*, povestea umilului impiegat Lefter Popescu, pândit de un ghinion cumplit, rătăcind tocmai biletele cu numerele de la două loterii în sfârșit câștigătoare. Când le găsește, din întâmplare, în dosarul de la birou, în sufletul oropsitului și chinuitului de soartă Lefter se instalează — ne asigură autorul — un calm de fund de ocean, și eroul, cu cea mai frumoasă caligrafie și cu cel mai solemn stil de care era capabil, își redactează demisia, semnată cu numele oficial de *Eleutheriu Poppescu*, spre a o înmâna cu toată demnitatea „turbatului", adică șefului. Aceasta însă era numai o farsă a nenorocului ce-l urmărește cu atâta neîndurare, încât până la urmă află, ca în pragul unui coșmar, că numerele respective sunt câștigătoare „viceversa". Observația caracterologică e magistrală și, o vreme, amănuntele privitoare la zbuciumul omului cuprins de furii — spargerea farfuriilor, cearta penibilă cu chivuțele etc., par înveselitoare, ca în toate schițele lui Caragiale. În cele din urmă bagi seama însă că prozatorul tratează cu mijloacele comicului o tragedie, un fel de luptă cu destinul la omul mărunt, de mai înainte pierdută. Ca eroii antici, Lefter, în sinea lui, este încredințat că nu are noroc. Speranța îi este însă tot atât de mare și dorința de a se smulge din condiția-i umilă arzătoare ca o flacără.

O tragicomedie găsim în monologul *1 aprilie*. Mișu, zis și Poltronu, de frică, lovește cu atâta putere în cap pe Mitică — luând farsa pusă la cale de acesta drept realitate —, încât îl omoară. Mama mortului se tânguiește sfâșietor: „Mitică! frumosul maichii! Mitică!". Dar personajul care relatează faptul în fața juraților, cu petulanța și lipsa de măsură a mahalagiului, comentează comic: „Ei, asta mi-e necaz mie... Mitică și frumos! poftim!"

Omorul făptuit în paroxismul fricii îl aflăm în *O făclie de Paști*. Acum prozatorul studiază, după metoda zolistă, psihopatologia fricii. Apartenența la o rasă oprimată, crizele de malarie de care suferă, discuția pe o temă lombroziană, auzită de la doi călători poposiți noaptea la hanul dintre păduri, așteptarea anxioasă a criminalului care-și anunțase vizita în noaptea Învierii etc., toate acestea sunt făcute să explice frica extremă a lui Leiba Zibal, care omoară pe Gheorghe cu febrilitatea unui nebun. Naturalismul (pe care G. Călinescu îl vede la Caragiale extins chiar și în domeniul schițelor, lucru ce ni se pare totuși exagerat) îl întâlnim și în nuvela *Păcat*, unde se face procesul eredității cu aplecări spre incest și omor, vizibile la Mitu și la sora sa vitregă Ileana, verificabile prin temperamentul părintelui lor, preotul, în stare să ucidă spre a împiedeca „păcatul".

Scanned with OKEN Scanner

Psihologia — aproape psihopatologia — crimei este studiată și în *Năpasta*, acuzată de Macedonski și de către partizanul său Caion ca fiind copiată din autori străini, maghiari sau ruși, lucru ce s-a dovedit absolut neadevărat. Realitatea este numai că — cel puțin la prima vedere — Caragiale pare aici de nerecunoscut, cu toate că montarea scenică, ireproșabilă, folosește, în fond, mijloace cunoscute la dramaturg: prezentarea oarecum lentă, expozivă, a faptului consumat, urmată de o explozie-epilog, spectaculoasă. Urmărirea psihopatologiei crimei se face în sensul că toate personajele — cu excepția celui secundar, Gheorghe — stau sub obsesia sinistră a omorului făptuit cu zece ani în urmă. Ca un alt Hamlet, Anca, bănuind pe Dragomir de crimă, îi provoacă reacții revelatoare și-l năpăstuiește de moartea nebunului Ion, care stătuse nevinovat în ocnă timp de zece ani. Comportamentul Ancăi merge mai curând în direcția patologicului decât în sensul spiritului de dreptate, cum se întâmplă în cazul Vitoriei Lipan, personajul din romanul *Baltagul* de Sadoveanu, cu care adesea e comparată.

Excelentă prezentare a încordării anxioase, vecină cu demența, întâlnim și în cazul lui Stavrache din *În vreme de război*. Speranța lui era că fratele, crezut mort în război, nu se va mai întoarce, spre a nu se descoperi ororile prin care își făcuse averea. Când acesta apare, în chipul cel mai misterios, Stavrache înnebunește.

Un maestru desăvârșit al prozei pe teme rurale, precedând în mod strălucit pe Sadoveanu, este Caragiale în povestirile *Calul dracului* și *La hanul lui Mânjoală*. Mitul folcloric al „babei câme", vrăjitoarea care atrage pe tineri și-i întoarce din cale (de găsit în basme, în baladele lui Stamati, în *Baba Cloanța* a lui Alecsandri sau în *Crâșma lui moș Precu* de Sadoveanu), este tratat fără apelul la instrumentele, așa-zicând, „materiale" ale magiei, ci printr-un fel de învăluire în umbre și lumini a peisajului și a tablourilor, asemănătoare cu aceea a maeștrilor clarobscurului. Niciodată nu poți să-ți dai seama, citind cele două bucăți, dacă te afli în realitate sau în domeniul halucinantului. Nu este exclusă ipoteza ca artistul, atât de pozitiv de altminteri, să fi intenționat aici procesul iluziei (pe Edgar Poe îl citea sistematic, și chiar schema intrigii din *O scrisoare pierdută* poate fi descoperită într-o povestire „polițist-iluzionistă" a poetului american), deși lucrul nu se poate vedea de nicăieri. Poezia, magia aventurii erotice, vraja stranie a anilor tineri rămâne neștirbită. Tot farmecul stă în modul de a povesti și a colora local atmosfera, plutind între realitate și vis. Aceasta se vede și în reluarea unor subiecte știute, în seria de povestiri balcanice, ca în *Kir Ianulea* — un fel de autobiografie fantastică, făcută după *Belfegor* al lui Machiavelli —, în *Abu Hassan* — prelucrarea unei bucăți din *Halima* — sau în anecdota *Pastramă trufanda*.

Peste valoarea în sine, incontestabil mare, pe care literatura lui Caragiale pe teme rurale o are, suntem datori să observăm totodată că ea rămâne deosebit de semnificativă prin raportare la celălalt sector, mult mai bogat și mai reprezentativ, în care e vorba de mediul urban. Făcând fiziologia „moftangiului", scriitorul arată că „speța lui furnică pe toate căile de comunicație... și e încuibată în cele mai

Scanned with OKEN Scanner

mândre palate până în cea mai modestă odaie de hotel garni." Este, deci, în afara oricărei îndoieli că lumea rurală, pe care prozatorul a cunoscut-o suficient totuși, nu i-a putut oferi „moftangii", și ca atare registrul artei sale când tratează subiecte scoase din acest mediu este mai curând grav, uneori aproape de nerecunoscut.

Schița *Arendașul român* e construită după procedeele caragialiene știute, dialogul, înscenarea etc. fiind prezente și aici. Încărcat la socoteală cu zece zile de prașilă, Ion încearcă un gest de protest față de arendașul care îl bate crâncen, și întâia oară și a doua, în prezența subprefectului venit să ancheteze: „— Ei, ia spune, cum a fost... — Păi dumneata nu văzuși? — Lasă asta, ailaltă. — Ailaltă întocmai ca și asta..." Arendașul se plânge că și el, ca și Ion, are casă grea: „Apoi eu nu am casă grea, Ioane? Vezi bine, două fete la oraș în pension.../ — Auleo, ai și la oraș!!!/ — Doi băieți la Paris.../ — Săracii de noi!!", conchide Ion. Situația ar părea comică, dar unda de zâmbet, mijind o clipă, dispare numaidecât în fața teribilei realități. Astfel se explică cum, de la Berlin, aflând de sângeroasele evenimente ale răscoalei țărănești, Caragiale a scris acel dureros pamflet *1907. Din primăvară până-n toamnă*, în care denunță cu strângere de inimă tragedia muncitorilor pământului, victime pe atunci ale cârdășiei politice dintre partidele ce se perindau la cârma statului: „doi mari între marii fruntași, un conservator și un liberal, s-au strâns în brațe cu efuziune și s-au sărutat solemn, spălând cu lacrimi fierbinți tot trecutul — care, ce-i drept, cam avea nevoie de spălat." Din aceste două perspective conjugate, trebuie privit scrisul lui Caragiale, care spusese odată prietenului său Paul Zarifopol: „simt enorm și văd monstruos", de unde adevărul, verosimilitatea caricaturii sale și, în același timp, gravitatea cu care, în fond, artistul s-a exprimat întotdeauna.

Ca și în cazul lui Creangă, ne punem întrebarea: stă arta lui Caragiale în limbă? Desigur — deși răspunsul lui nu ar fi fost atât de simplu —, în limba pe care o cunoștea ca nimeni altul între contemporanii săi, mai ales în ceea ce privește precizia cuvântului și a frazei. Însă facem din nou observația: există producători de oralități, de calambururi și argotisme, de „caragialisme", într-un cuvânt, mult mai insistenți decât Caragiale, care sunt totuși foarte departe de arta sa. Pus în fața acestei probleme, marele clasic ar fi observat că poți să te servești de un cuvânt sau de altul în măsura în care „te prinde": „Căci acesta este marele cuvânt în artă și-n literatură: te prinde sau nu te prinde". La mijloc stă deci talentul, puterea de imaginare a unui caracter sau a unei situații prin cuvinte pur și simplu. Câteva întrebări, câteva exclamații, câte un „venerabile", un „onorabile" sau „neică", un „zău", un „bravos", un „dă-mi voie", un „să n-am parte" sau o simplă țâstuitură, lăsate să cadă cu precizie extraordinară exact la locul care trebuie în replică, fac scena dintre Trahanache, Farfuride și Brânzovenescu nemaipomenit de vie, emoționantă până la lacrimi (râsul rămâne adesea interior), direct în pagină, fără actori, care în acest caz sunt nevoiți să se robească definitiv textului:

FARFURIDI: Știi ce, venerabile neică Zahario, ia să dăm noi mai bine cărțile pe față.
TRAHANACHE: Dă-le, neică, să vedem.

Scanned with OKEN Scanner

FARFURIDI: Ți-am spus că mi-e frică de trădare... Ei?
BRĂNZOVENESCU: Ei?
TRAHANACHE? Ei?
FARFURIDI: Ei? mi-e frică din partea amicului.
TRTAHANACHE: Care amic?
BRĂNZOVENESCU: Care amic? Care amic? Știi d-ta...
TRAHANACHE: Să n-am parte de Joița, dacă știu.
FARFURIDI: Iar te faci chinez...
TRAHANACHE: Zău nu...
FARFURIDI: Din partea amicului... Fănică...
TRAHANACHE *(surprins)*: Ce?
BRĂNZOVENESCU: Din partea prefectului.
TRANAHACHE *(încruntat)*: Cum?
FARFURIDI *(scurt)*: Nouă ni-e frică... de! că-și dă coatele cu Cațavencu...
TRAHANACHE (*urmează jocul crescendo*): Cu Cațavencu?
FARFURIDI: Cu moftologul...
BRĂNZOVENESCU: Cu nifilistul.
TRAHANACHE (*de-abia stăpânindu-și indignarea*): Cu Cațavencu? trădare? Fănică trădător! bravos! Ei! asta mi-a plăcut! Ei! nu m-așteptam! Ei! ne-am procopsit!

Replica personajului caragialian este atât de exactă, făcută parcă de natură, încât — așa cum a arătat într-un loc G. Călinescu —, dacă printr-un accident absurd actorul care joacă pe Pristanda ar amuți brusc, când Tipătescu pronunță vorbele: „După buget!...“ un spectator din sală ar striga: „Mică, săru' mâna, coane Fănică!“, fie și necunoscând textul.

Sigur că din cuvintele spuse de un personaj aflăm tot ce trebuie în legătură cu starea momentană și chiar cu biografia lui. Leanca văduva se exprimă așa în fața judecătorului: „Onoarea mea, dom' judecător, care m-a-njurat dumnealui, pardon, facu-ți și dregu-ți, și mi-a spart clondirul...“ Prevenitul Iancu Zugravu vorbește, la rându-i, în chipul următor: „Eu, domnule judecător, dumneaei zice, pardon, iar ai venit, porcule...“ Însă, înainte de orice, există o măsură, un punct optim, unde cuvântul se așază ca o notă pe portativ și dezvăluie dintr-o dată, cu toată puterea, impresia de viață, mișcarea sufletească, nu numai a personajelor, dar mai cu seamă a artistului însuși. Aceasta e făcută din câteva gesturi de o simetrie perfectă, ca spre a ritma comunicarea către cititor în chipul cel mai adecvat și mai elegant cu putință, așa cum accentele, măsurile și acordurile dintr-o bucată simfonică sunt dictate de legi imuabile. Să luăm exemplu:

Scriitorul are a ne spune întâmplarea hazlie cu Caracudi, care dă să tipărească în coloanele *Revoltei naționale* cronica de Paști în loc de cronica de Crăciun. Istoria în sine e banală: toți ziariștii au în sertare cronicile păstrate din an în an. Caracudi este absolut la fel cu ceilalți. Biografia lui este cu totul nesemnificativă, personajul fiind platitudinea întruchipată. Un singur lucru pare a fi ieșit din comun: între 34 și 40 de ani, adică în 6 ani de căsnicie, lui Caracudi i s-au născut nu mai puțin de șapte copii: Traian, Decebal, Aurelian, Mircea, Dan, Despina și Kiajna (ultimele

Scanned with OKEN Scanner

două gemene). Atâta progenitură, botezată cu toată istoria națională, naș fiind de fiecare dată redactorul-șef al *Revoltei*, povestitorul în persoană, atrage atenția, mai ales că glorioasele nume vin să se alăture lângă acela de Caracudi (specie de pești mărunți, care se plodesc cu nemiluita). Toate acestea nu ne sunt spuse însă în chip direct, ci prin niște savante tăieturi din ziar conținând anunțuri privitoare la menajul Caracudi, redactate de chiar persoana în cauză, care acum ni se dezvăluie complet, dat fiind că stilul e omul. Șablonul e de rigoare: „Aflăm cu deosebită plăcere... căsătoria valorosului nostru colaborator Ig. Caracudi cu gentila domnișoară..., nuni au fost simpaticul și iubitul nostru maestru..." Apoi, peste 11 luni: „gentila doamnă Florica Ig. Caracudi, eminenta profesoară de istorie, a dat aseară naștere unui drăgălaș băiețel *Traian*. Fericită coincidență! În aceeași zi, norocosul tată, valorosul nostru colaborator... a împinit 35 de ani" etc. De la o vreme, povestitorul lasă la o parte tăieturile din ziar și ia totul pe seama sa, scurtând și sacadând relatarea într-un fel de crescendo:

„Peste un an și două luni, iar „aflăm cu deosebită plăcere", minus „fericita coincidență", și-n loc de Traian, *Decebal*.

După un an și o lună, întocmai; dar în loc de Decebal, *Aurelian*.

La anul în cap, asemenea; însă în loc de Aurelian, *Mircea*.

Nu trec bine unsprezece luni, și iar „aflăm", numai, în loc de Mircea, *Dan*" .

Informațiile acestea colaterale subiectului au aerul de a fi spuse în treacăt, redactorul-șef având toate belelele pe cap: în fața sa, pe masă, se află nuvela *În pustiul lumii mari*, „o sută de file, format ministerial, foarte mărunt și clar scrise", imposibil de scurtat și de băgat în *Revolta*. Cu obișnuitu-i stil indirect liber, Caragiale contrage totul într-o splendidă caricatură a literaturii păsuniste:

„... este istoria unui băiat de la țară, care, după ce face studii înalte, la noi și-n Europa, ajunge profesor de mare vază la București. Suflet curat, plin de avânt, de iluziuni și de ideal, ca orice copil sănătos din popor, caută în lumea mare, unde este introdus de un coleg sceptic — lume putredă de corupție —, un suflet să-l înțeleagă... În zadar! Măști pe obrazuri; în inimi perfidie! fard și minciună! chloroză și parfum! putregai în poleială!" etc.

O salvare vine din partea lui Piccolino, care compune pentru *Revolta*, repede de tot, niște versulețe de toată frumusețea, căci „un număr special de Crăciun numai cu proză e ca un cozonac fără stafide", prilej acum pentru scriitor de parodii la adresa simboliștilor. În tot acest timp, Caracudi, nesupravegheat și acaparat de grijile casnice, fiindcă nevasta tocmai îi năștea din nou, încurcă cronicile, și abia dacă lucrul mai poate fi salvat în ultimul moment. Cu toate parantezele făcute, firul povestirii e ținut din scurt și revenirea la motivul inițial obligatorie. *Revolta* a apărut în condiții optime în numărul ei de Crăciun, având în plus iar un „Aflăm cu deosebită plăcere...", de astă dată cu anunțarea nașterii *Despinei* și a *Kiajnei*, dar și cu o altă „Fericită coincidență", „valorosul" împlinind la țanc 40 de ani. La sfârșit de tot, o ultimă mișcare a comunicării, pusă ca un „benghiu", dar cu o mână de maestru: socrul „valorosului", părintele stavrofor Pantelie Bârzescu, vine ca

de obicei la redacție cu sfeștania nașterii Domnului și urările de rigoare: „La mulți ani, n'ne Iancule!", la care nenea Iancu răspunde, cu ochii la Caracudi: „Adevărat a înviat, taică părinte!"

În critica mai nouă a fost introdus cuvântul *schematic — schematism* care, pentru cei ce gândesc literatura numai după modelele grave ale unor Tolstoi, Dostoievski, Proust sau Thomas Mann, este un calificativ negativ și vrea să însemne lipsa de complexitate și de adâncire analitică în prezentarea peronajului. Termenul — ca și acela de personaj *negativ* sau *pozitiv* — nu este bun sau, în orice caz, nu poate fi întrebuințat cu aceeași valoare peste tot. Nimic mai *schematic* decât personajele lui Caragiale din comedii sau din schițe, care sunt totuși, nu se îndoiește nimeni, niște capodopere. Asta pentru că arta construcției, a simetriei în compoziție se bizuie — cel puțin în genul comic — pe schemele caricaturale, în fond niște metafore chintesențiale ale vieții. Dacă regizorul se apucă să interpreteze „complex" scena „dramatică" dintre Veta și Chiriac (jurămintele de amor, lacrimile, amenințarea cu sinuciderea, gestul patetic cu șpaga ș.c.l.), comedia se sfărâmă. Lucrul a fost observat chiar de meticulosul și gravul Slavici, care a asistat la prima reprezentație. O schemă prin excelență — spre a mai lua un exemplu — este amicul Costică, personaj mai plat și mai banal decât chiar Caracudi. Omul, un *bon-viveur* roșcovan și jovial, a părăsit capitala și se ocupă cu cultura prunilor, undeva prin regiunea de la poalele munților. Într-o seară, la berărie, amicii și-l amintesc cu oarecare duioșie, prin singurul, dar absolut singurul lui mod de a se manifesta în dialog: „Ei, aș!, — Parol?, — C'est' copil?", ca și cum în afara acestor trei replici personajul n-ar mai cunoaște absolut nimic din întreaga limbă română. Deodată, chemat printr-un soi de telepatie, Costică își face apariția în ușa berăriei, unde întâi i se aude gura tocmindu-se cu birjarul: „— Conașule, de la gară..., — Ei, aș! — E doi franci..., — Parol?, — Taxa, conașule! — Ce? ești copil!?" Urmează îmbrățișări, pupături, mai multe rânduri de halbe și de aperitive etc., ca între prieteni care nu se văzuseră de multă vreme. Însă conversația nu poate ieși nicidecum din schema arătată. Dialogul e repetat, ca un leit motiv, în anume puncte bine calculate ale relatării, și nu se modifică nici în final măcar, atunci când Costică află de la amici că făcuse drumul la București degeaba: — „Bine, Costică, acuma vii?... ai venit cam târziu! — Ei, aș! — S-a votat legea!, — Parol? — Camerele s-a-nchis de sâmbătă trecută! —... 'Ș'copil!?"

Așadar, nu *ce* ni se spune, ci *modul cum* ni se spune rămâne interesant, învăluirea în comentarii laterale, făcute pe nebăgate de seamă, în marginea pretextului. Mai înainte de problema limbii, capitală și ea, trebuie să observăm că reușita unei schițe este o chestiune de „montaj", spre a împrumuta un termen din limbajul cineaștilor, de construcție, cu păstrarea exactă a proporțiilor într-un tot armonios. Unii văd arta lui Caragiale din schițe ca un rezultat al caracterului lor dramatic, cu minimum de intervenții din partea scriitorului și cu predominanța dialogului. Dar, în primul rând, asta se înțelege de la sine, și în al doilea, mai înainte

Scanned with OKEN Scanner

de toate, se cere explicată arta lui Caragiale în general, aceeași peste tot. Apoi nici nu e adevărat că ar lipsi comentariul autorului. El apare ori de câte ori e nevoie, atât în teatrul propriu-zis, cât și în schițe. Astfel în *Art. 214* — ce pare compusă anume spre a fi jucată pe scenă —, comentariul autorului este foarte abundent. Cu maximă atenție sunt indicate gesturile popei, venit cu fiica la avocat pentru divorț, purtând cu mare grijă sub rantie un obiect fragil, lunguieț și legat într-o basma, sticlele cu vin, apucând apoi tacticos bustul lui Cicero de pe birou și bătând cu el țârii, ca să-i frăgezească. Ba încă — ni se atrage atenția — bocăniturile se aud și după ce popa trece în camera alăturată, timp în care avocatul tratează cu partea adversă. Simetria este și aici perfectă: pe cât de nostimă e fata de 18 ani, acum „damă", pe atât de nătăfleț este tânărul soț; pe cât de bețiv și jovial e popa, pe atât de vulgară e cuscră-sa; în fine, referindu-se la scoaterea din servici a fiului și a ginerelui, și unul și altul se exprimă cu „l-au suplimatără" etc.

Despre arta construcției în teatru, comparată cu arhitectura, avem chiar mărturia lui Caragiale:

„Teatrul este o artă *constructivă*, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor. Elementele cu care lucrează sunt chiar arătările vii și imediate ale acestor conflicte.

Cu mult mai mult se aseamănă deci dramaturgul cu arhitectul, care concepe clădirea, o plănuiește pe hârtie și tocmai apoi o arată făcută gata din grămădirea întocmită a materialului voit. În acest sens gândește și dramaturgul — nu la a gândi ceva, ci la a arăta ceva."

Nu numai în teatru, dar chiar nici în proză Caragiale nu agreează scrisul kilometric, balastul liric sau analitico-descriptiv, care ar strica proporțiilor compunerii sau ar dăuna conciziunii. Nimic mai opus concepțiilor lui Camil Petrescu, pentru care, timpul fiind nelimitat și colile de hârtie așijderea (firește, la mijloc stă o deosebire de structură, și comparația pe care o facem este forțată), relatarea se poate lungi oricât și oricum. Povestea lui Petru și Pavel din berărie, pentru Caragiale trebuie *arătată*, nu scrisă, comentată sau analizată:

„Eu voi să auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul... Mă smulgi de lângă el printr-un marafet uzat; îmi oprești brutal o mișcare pornită; mă plimbi pe la ecuator, *pornind artificial o altă mișcare de un ritm disperat* (subl. ns.)... Auzi d-ta! Pentru ca să-ți numesc sublim stilul, d-ta să-ncerci a mă face să iau o halbă drept sabia lui Damocles și o berărie, drept Labirintul, să confund pe Petru cu Teseu și pe Paul cu Minotaurul."

Abia după ce liniile construcțiilor au fost trasate, intervine problema — foarte importantă și aceasta — a limbajului, fiindcă literatura în general și teatrul în special, spune Caragiale, „ne arată oameni, și fiindcă, în împrejurări omenești, acțiunile care sunt chiar viața, sunt însoțite de vorbire".

Așa cum am mai spus, la Caragiale se constată o excepțională memorie și putere de a reproduce, de a imita caricând limbajul altora. Opera însă e departe de a fi încărcată cu argotisme sau cuvinte estropiate. Abundența lor ar duce inevitabil la sfărâmarea armoniei compoziționale și ar sfârși prin a plictisi pe cititor, ca o

Scanned with OKEN Scanner

colecție oarecare de curiozități. De altă parte, la Caragiale e de neconceput studiul limbii în sine, a dicționarului și a gramaticii, cu tot cu „erorile" ei, oricât de pitorești. Singur ne spune, într-o recenzie consacrată *Cărții de citire* întocmită de Miron Pompiliu și Ion Paul, că „o limbă nu se poate învăța din gramatică sau din dicționar." Căci „vorbele de sinele sunt instrumente moarte; ceea ce le dă viață și putere sunt gândirile și ideile, înțelesul". Totul este dar a observa cuvântul în contextul vieții și a-l reproduce cu acel secret meșteșug care creează iluzia realului cu o forță cât mai mare. Estropierile înseși își au legile lor, nu depărtate de legile generale ale limbii. Așa, spre pildă, legea fonetică numită „betacism" (trecerea lui *v* la *b* și invers, ca în *veteranus-betranus-bătrân, barbar-varvar, biblie-vivlie, Babilon-Vavilon, Beniamin-Veniamin, Barbara-Varvara* etc.) pe care o aflăm — funcționând anacronic și de aceea hilar — la Jupân Dumitrache: *bagabont*, la Rică Venturiano: *box populi, box dei*, în schimbul de replici înțepate dintre Cațavencu și Farfuridi: *oneste bibere, onorabile* etc. În același sens vine și trecerea lui *chi-hi* la *fi*, în cuvinte ca *arfivă, fitanție nifilist* etc. Ceea ce foneticienii numesc „asimilare" ori „disimilare" (ce pot fi „progresive" sau „regresive") se găsește în cuvinte ca *stabilament*, în loc de *stabiliment*, *Aolerie* în loc de *Aureliu*, pronunțate de același Jupân Dumitrache. Metateza, cerută de echilibrarea vocalică a limbii române, se produce în vocabule ca *Galibardi, Pederaski, ampotrofagu*, în loc de *antropofagu, plebicist*, în loc de *plebiscit* (după modelul *artimetică*, în loc de *aritmetică*) *apoclepsie celebrală*, în loc de *apoplexie cerebrală*. Ultimul cuvânt se modifică, din cauza neînțelegerii sensului, sub influența lui *celebru*, ca și *renumerație-remunerație* — în vorbirea lui Pristanda —, *comportativă-cooperativă, cioclopedică-enciclopedică* — la Cetățeanul Turmentat —, *lege de murături*, în loc de *moratoriu*, la Conu Leonida, sau *vermult-vermut*, la Mița Baston. E vorba de așa numitele etimologii populare, în general comice pentru că dezvăluie ignoranța pretențioasă ori pur și simplu simpatică în nevinovăția ei. Aceeași Miță derivă pe *fidea* din *fidel*, respectând întru totul modelele consacrate: *purcel-purcea, cățel-cățea* etc., numitul personaj neavând de unde să știe că atunci când am împrumutat cuvântul din franceză am luat, separat, atât masculinul cât și femininul. Fenomenul — prin excelență caracteristic graiului muntenesc — nu e numai comic, dar vine mai cu seamă să întărească, prin spontaneitatea cu care se produce, caracterul ploieștencei „revoluționare".

Estropierile sunt adesea speculate — însă cu mare băgare de seamă — în direcția echivocului picant, până la limita de dincoace de trivial, ca în cazul pocirii numelui compozitorului polonez *Paderewsky*, autorul menuetului cântat cu atâta foc, de locotenentul Mișu, după care se-"nnebunea" cealaltă Miță, Georgeasca, în petrecerile de la Sinaia. Tot așa, picant echivoc, se produce și denaturarea lui *repară-reparează* în *reperează*, la personajele din schița dramatică *Justiție*: „LEANCA: — Da, dom' judecător, onoarea mea, săru' mâna, nereperată, cum rămâne? PREV. (*maliții*os): Las' că ți-o reperează dom' Mitică!" Echivocul

plutește și asupra cuplului de cuvinte *infatigabila silfidă*, unde s-a strecurat o groaznică greșeală de tipar — nu știm anume la care din cele două, spre a putea imagina gravitatea cazului. Oricum, subprefectul Raul Gregoraschko consideră că ar fi vorba de o insultă la adresa soției sale din partea lui Edgar Bostandaki, cronicarul monden al *high-lifului*, pe care îl amenință cu cravașa. Replica, făcută din franțuzisme în contrast cu pronunția moldovenească neaoșă, e de o spontaneitate magistrală: „— Domnule Turturel uită-te la mine... Te opresc, magariule, să faci de *mauvaises plaisanteries* pi conta Doamnei Gregoraschko, soția me!"

În ceea ce privește numele personajelor — problemă de limbă și aceasta —, Ibrăileanu a elaborat un studiu de mare finețe, în care arăta superioritatea lui Caragiale față de Alecsandri, și pe drept cuvânt. Însă, în fond, procedeul este același, aplicat numai cu mai multă subtilitate. Numele de *Jupân Dumitrache Titircă* informează numaidecât despre extracția periferică, de mahala, a negustorului, ca și cel de *Ghiță Țircădău*, mitocanul nedemn de a fi bărbatul subțirei *Zița*. *Leonida* provoacă contrastul comic prin evocarea celebrului general de la Termopile, *Agamiță* este diminutivul hilar — implicând totodată decreptitudinea — al numelui vestitului rege atrid, *Cațavencu* trimite gândul spre cuvântul *cață* (bun de gură, lătrător) ori *cațaveică* (haină îmblănită, cu vulpe), *Zaharia Trahanache* e zaharisitul tacticos, *Farfuridi-Brânzovenescu* aduc „aluzia culinară" — cum spunea Ibrăileanu — și sugestia de „linge-blide", *Tipătescu* este un „tip", cum s-ar spune, *Pristanda* înseamnă, în limbaj popular și dialectal, numele unui dans ce se joacă la stânga și la dreapta, un fel de tontoroi, *Nae Girimea* indică pe Don Juanul spălat și dichisit de la periferie și așa mai departe. Distrându-se copios pe seama „circulării onor d. administrator al domeniilor coroanei", care inițiase o demagogică campanie pentru înființare de teatre în lumea satului, Caragiale înșiră cu delicii, într-o schiță, numele membrilor „Societății dramatice naționale rurale" de la Cocioc: „*Bărbați:* D-nii Niță Zâmbatu, Mitrică Șontoroagă, Gheorghe Fleașcă, Vasile Boaică, Neacșu Buleandră, Zamfir Boblete, Vlad Hutupină, Niculae Pârțan" etc. „Damele" sunt Zamfira, Sultana, Stanca, Smaranda, Nița etc., soțiile respectivilor; „regizorul" este primarul Oancea Toroipan, „sufleorul", notarul Pană Foale, iar „directorul de scenă", nici mai mult, nici mai puțin decât dl. I. Kalinderu, administratorul domeniilor coroanei*.

---

* În vederea trebuințelor proprii, Caragiale își întocmise un bogat repertoriu de nume proprii, în ordine alfabetică, foarte bogat. Iată un bun număr de exemple (extrase din *Proză, versuri, publicistică, scrisori, Opere II*, Minerva, 1971, p. 615-629): Artorosidi, Aguridă-Agurizoaia, Amărăzoiu, Abulidi, Ampotrofagu, Bălmăjeanu, Buzdrugovici, Bumbea, Boaică, Boghici, Boanghea, Babacu, Bălăbănescu, Bălărie, Bălțatu, Bucă, Bașordisn, Boblete, Broscoveanu, Betelie, Bolboacă, Buimacu, Cotârleț, Corcodeanu, Catrafusea, Chirchiropol, Ciulete, Cotocea-Cotoceanu, Cioplițeanu Covăsescu, Culea, Cocioabă, Cocoloșescu, Ciacâru, Cufurescu, Categuridi, Cuțiteiu, Ciupicescu, Cotorosescu, Codiriște, Cobilițoiu, Cioacă, Chichineț, Cotonogea, Clefăiescu, Criță, Durduliu, Dârmon, Dopșoreanu, Dămigeanu, Tarquinius Frișcă, Tarquinius Oprea Troacă, Cicerone Mazăre,

În viața de toate zilele nu există nici o legătură cauzală între nume și caracterul omului. În artă însă potrivirea numelui pe caracter e obligatorie. Tot așa, ticul verbal — destul de indiferent față de caracterul insului care îl poartă în realitatea zilnică — este adus de Caragiale în serviciul definirii cât mai exacte a personajelor. În gura lui Jupân Dumitrache vorbele „ambiț" și „onoare de familist" apar, ca să zicem așa, obsesiv, ca și automatul „rezon" al lui Nae Ipingescu, ipistatul, care confirmă întru totul părerile amicului său politic. „Machiavelicul" Trahanache este un ins care nu-și pierde cumpătul cu una cu două și la tot pasul vine cu îndemnul la calm și sânge rece: „ai puțintică răbdare". „Curat" al lui Pristanda, pronunțat automat în fața mai marilor săi, de la care mănâncă pâine, el și celelalte unsprezece suflete ale familiei, sau față de subalterni, după împrejurări, arată supușenia și promptitudinea în îndeplinirea datoriei polițaiului, care — vorba lui Cațavencu — „într-un stat constituțional nu este nici mai mult nici mai puțin decât un instrument" la îndemâna celor aflați la putere. Cuvântul „fix", apărut în cele mai absurde contexte din vorbirea lui Farfuridi, marchează de asemeni automatismul mișcării personajului, preocupat de punctualitatea tabieturilor avocățești, dar și de istorie, întrucât privește susținerea opiniilor sale politice: „La unsprezece trecute fix...", „La anul una-mie-opt-sute-două-zeci-și-unu... fix!"

Foarte frecvent este la Caragiale comicul rezultat din turnura frazei. Când Conu Leonida zice: „Zic: gătește-te degrab, Mițule, și... hai și noi pe la revuluție", totul stă în acel aproape inanalizabil *pe la*, de un comic nemaipomenit de subtil, cu atât mai mult, cu cât avem a face cu un fenomen gramatical cu totul în firea limbii, imposibil de trecut într-o alta cuvânt cu cuvânt. *Pe la* e chiar modul de a face și gândi revoluția al personajului. Anume instrumente gramaticale sau locuțiuni, cu caracter de oralitate cel mai adesea, cum ar fi „care", „la care", „pentru care", „pentru ce", „adică", „fiindcă". „din cauza", „mă-nțelegi", „mai în sfârșit" etc., puse să întretaie debitul verbal al personajului — de fapt introducând anapoda subordonatele — dau naștere unui soi de stenograme care denunță vidul gândirii, vorbăria goală:

„FARFURIDI *(emoționat și asudat)*: Atunci, iată ce zic eu și împreună cu mine *(începe să se înece)* trebuie să zică asemenea toți aceia care nu vor să cază la extremitate *(se înează mereu)*, adică vreau să zic, da!, ca să fie moderați... adică nu exagerațiuni!... Într-o chestiune politică... și

---

Tiberiu Moachea, Nerone Baoică, Marius Sulea, Vespazian Pițilică, Horațiu Fleașcă, Caius Brutus Burtea, Vică Poponiciu, Lingopulo Panaiotaki, Gianbattista Viscolini, Frichinescu, Făcăleț, Fațandac, Felferiță Gămălie, Gârlici, Gudurenu, Găinață, Haihuiu, Hapsini, Jintiță, Jumuiescu, Ițaru, Lăptug, Matracucu, Măcufurescu, Marțapiu, Năpărstocu, Năstrapă, Năpădescu, Oală, Obială, Opincaru, Odagaci, Poponeci, Pripici, Pospaiu, Pițingău, Puțintelu, Proțăpeanu, Papaluca, Perjoiu, Răpițeanu, Resteiu, Sulea, Săpunel, Scrumbie-Scrumvidi, Stupici, Țăcălie, Tăgârță, Țircădău, Tembeliu, Ulcea, Vaca, Vraiște, Zuliu Dampfirescu, Legalianu, Paragrafescu, Codicescu, Palavrescu — avocați, Comestibilian — băcan, Guțurăian — medic, Clavirescu — pianist, Versurian — poet etc.

care, de la care atârnă viitorul, prezentul și trecutul țării... să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte... (*se încurcă, asudă și înghite*) încât vine aci ocazia să întrebăm pentru ce?... da... pentru ce?... Dacă Europa... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc soțietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... și... idei subversive... (*asudă și se rătăcește din ce în ce*) și mă-nțelegi, mai în sfârșit, pentru care în orice ocaziuni solemne a dat probe de tact... vreau să zic într-o privință poporul, națiunea, România... (*cu tărie*), țara, în sfârșit... cu bun simț, pentru ca Europa cu un moment mai înainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă..." etc.

Când, în sfârșit, fraza este corectă din punct de vedere strict sintatic, vine comicul contradicției în termeni: „ori să se revizuiască, primesc! dar atunci să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale..."

În schițe, comicul de limbaj se realizează și prin aceea că, printr-un soi de *molipsire*, conștientă, se înțelege, povestitorul își însușește ticul verbal al personajului reproducându-l în așa-numitul stil indirect liber. Nae din *Situațiunea*, de exemplu, prin cine știe ce influențe livrești, ergotează veșnic cu ajutorul lui „pentru ca să", în diferite variante: „S-a isprăvit... E ceva care poți zice pentru ca să...", „Eu pot pentru ca să-ți spun...", „care pot pentru ca să zic că nici într-o țară...", „să ordone pentru ca să limpeziți situațiunea, fiindcă așa nu mai poate pentru ca să meargă" etc., până când povestitorul, sătul de atâta „pentru ca să", se scuză că nu-l mai poate însoți și la simigerie: „Nae! scuză-mă, e așa de târziu, că nu pot pentru ca să mai merg... Mi-e așa de somn, că trebuie negreșit pentru ca să mă culc. La revedere". După același procedeu, parodiind acum modele de clasică retorică, în schița *High-life*, scriitorul se pomenește relatând petrecerea de sub patronajul doamnei Athenais Gregoraschko în stilul lui Edgar Bostandaki: „S-a petrecut până la șapte dimineața, când aurora cu degetele ei de roză a venit să bată la ușa orizontului..." etc.

Notarea dialectismelor, făcută în anume contexte, este întotdeauna de un efect comic sigur. Vorbirea ardelenească a lui Marius Chicoș am văzut-o. În transcrierea celei moldovenești, Caragiale nu are, desigur, spontaneitatea și naturalețea lui Creangă, dar posedă — schimbând ceea ce e de schimbat — aceleași virtuți. Maiorul Edmond Buzdrugovici îl ia la palme pe bietul Edgar Bostandaki mai înainte de a interveni cineva cu împăciuitorul: „Ăra! da stăi bri, omule!" Muntenismele sunt însă de tot autentice, cum e cazul perfectului plural în *-ră*. Se bănuiește că dl. Mihalache Georgescu, ca burghez ajuns ce se află, călătorind cu clasa întâi și trăgând la hotelul de lux din Sinaia, își supraveghează cât de cât vorbirea. Însă la necaz, negăsind-o pe Mița, după atâta alergătură, îi scapă un „Unde dracu s-au *băgătară*?" Mai comici sunt însă Popa și cucoana din *Art. 214*, veniți la avocat să pună la cale divorțul copiilor, atunci când introduc neologismul stropșit în venerabila formă verbală: „Acuma l-a luat dracul! *l-a suplimatără*... de la Paști", zice popa, informând pe omul legii despre scoaterea din slujbă a ginerelui. Cuscră-sa e și mai pitorească în chipul cum blestemă pe asupritorii celui dat afară: „*L-a suplimatără*, că l-a-nsemnat Ampotrofagu, *suplima-le-ar* Dumnezeu luminițele ochișorilor din cap, s-ajung să-i văz orbeți pe toți, cu mânușița-ntinsă pe strada

Clemenții...“ Fenomenul apare nu numai în vorbire, ci și în scris, de pildă în epistola-farsă ticluită de 1 aprilie, în stilul lui Panait Nistopolu, către Costică Petrăchescu: „Dragă Costică, Am aflat de la nepotu-meu Tudorache că te-a *înaintatără*. Foarte bine au *făcutără*. Amploiat ca dumneata deștept și de treabă n-a mai *avutără* ei. Să-ți spui drept că ne-am *bucuratără*...“ etc.

Una din tendințele limbii muntenești — observată și studiată ca atare de specialiști — este asimilarea pluralului cu singularul la persoana a treia a verbului, frecventă la cronicari și chiar la scriitorii pașoptiști uneori. Solecismul nu dă niciodată greș în producerea comicului la Caragiale, fie și într-o numai fugară intervenție publicistică. Doi tineri scriitori, *„irritabile genus“* și ei, N. Țincu și Radu Rosetti, intră în polemică ajungând să se acuze reciproc de necunoașterea gramaticii românești. De la *Epoca*, umoristul observă dialogul și-l reproduce aproximativ așa:

„— Eu! nu știu gramatica elementară? Dar versurile tale *ce este*?
— Dar *ce zice* cititorii de proza ta când o *citește*? “

Urmează comentariul în stilul indirect liber cunoscut: „Și pe câtă vreme *se lupt* în arenă cei doi tineri combatanți, *ce face* amatorii? amatorii *urmez* toate mișcările, și *dorește* să vază că se va sfârși cât mai târziu aceste hărțuieli, care *ține* arena literilor într-o încordată atențiune. Cu atât mai încordată trebuie să fie această atențiune a amatorilor cu cât, în privința fondului polemicei, toate atacurile și ripostele *tace*“. Și, exact când socotește că a întins coarda imitației cât trebuie, Caragiale are un gest de dare la cap cu măciuca, încheind: „Na gramatică!“

Dar, încă o dată, la Caragiale totul constă în măsură, în echilibrul părților care compun fie piesa de teatru, fie schița, fie articolul obișnuit de gazetă, redactat cu aceeași scrupulozitate. De aici părerea lui că proza e mai grea decât versurile. Următoarele rânduri se potrivesc oarecum și zilelor noastre: „se pot scrie multe versuri care să pară foarte convenabile, fără multă gândire, dacă factura lor este mai mult sau mai puțin desăvârșită“. În celălalt domeniu, lucrurile stau altfel însă. Cel care a cunoscut ca nimeni altul tehnica prozei mărturisește cu înfrigurare — și trebuie crezut cu toată tăria — a nu fi decât în posesia câtorva din multele ei secrete:

„...tehnica prozei ascunde sute și mii de secrete, a căror subtilitate ar sfida cele mai rafinate cursuri de retorică. E o artă care s-ar părea, pentru cine nu o cunoaște, tot așa de ușoară și de naturală ca și deprinderea vorbirii uzuale, dar care, pentru cel ce-i știe câteva secrete, rămâne un vecinic deziderat. Cine a pătruns o dată greutățile ei s-a convins că pe deplin n-are să le poată birui niciodată.“

Pentru a înțelege mai bine omul și opera trebuie ținut seama, în sfârșit, și de „teribilismele“ lui Caragiale, așa cum reies ele din corespondența scriitorului, din o bună parte a publicisticii sau din mărturiile contemporanilor, intrate parțial în legendă acum. Artistul era cât se poate de afabil și comunicativ, plin de vervă scânteietoare în toate ocaziile, dominând adunările. Deseori însă era pus pe zeflemea, irascibil nu o dată, foarte independent și pe deplin conștient de

superioritatea sa, malițios, în forme mai mult sau mai puțin elegante, după caz, revenind de obicei asupra atitudinii lui, în spiritul adevărului și al dreptății. Cu Eminescu se ceartă iremediabil, dar e văzut cu lacrimi în ochi când află de boala poetului și e scârbit peste măsură de *ironia* publicității deșănțate ce i se face după moarte. Cu Maiorescu ajunge în cele mai rele relații, însă e nevoit să recunoască totdeauna meritele marelui critic. Compară *Convorbirile* cu o babă bătrână uitată de Dumnezeu în viață, dar tot el mărturisește a nu fi întâlnit revistă mai dezinteresată de mizeriile vieții și mai iubitoare de frumos ca publicația ieșeană din timpul ei de glorie. Cu Macedonski și cei din jurul lui nu s-a împăcat niciodată și e posibil ca aversiunea față de mișcarea de la *Literatorul* să fi tras în cumpănă întrucât privește rezistența față de înnoirile în literatură la Caragiale. Dichiseala aristocratică a lui Duiliu Zamfirescu îl face să întâmpine pe romancierul diplomat cu vorbe prea puțin politicoase: „Ce faci, mă, Duilă?". Când Duiliu face observați că interlocutorul său a început să chelească, Caragiale ridică un deget spre cer și exclamă: „Nefericiți sunt cei cu chelia pe dinlăuntru!". Chiar cu bunii prieteni Delavrancea și Vlahuță se certa mereu. Privea cu ochi răi trecerea la conservatori a amicului Barbu, băiatul sărac ridicat din prăfoasa Delea Veche, devenit apărătorul moșierilor și al instituțiilor feudale. Ascultând lectura *Paraziților*, nu poate dormi noaptea și, târziu de tot, bate la ușa lui Vlahuță, îl scoală din somn și, cu un aer foarte tragic, i se plânge de asemenea literatură. Cu Vlahuță are un început de polemică bățoasă și-l roagă politicos să-și ridice singur mănușa aruncată, amenințând cu „datul la mir" — în presă, desigur — și notificându-i că a citit atent romanul *Dan* și totuși a preferat să tacă. Afecta a-i place mult Coșbuc și cita admirativ, la ocazii, din poeziile prietenului devenit în intimitate „Ghiță". Totuși, cu prilejul unei toastări la sărbătorirea premierei poetului ardelean, îl vedem elogiind în absență, pe „marele Hasdeu". Prietenul Gherea, devenit pur și simplu „Costică", e luat peste picior pentru încrederea lui în virtuțile „costicuției," pactul nostru fundamental. Când i se cere părerea despre *Critice*, Caragiale se leapădă de orice aderență ideologică la opiniile amicului și scrie o recenzie în care se observă o undă subțire de ironie. Chiar elogiile aduse lui Hasdeu, cu câteva prilejuri, par suspecte sub pana lui Caragiale. Vestitul dicționar al savantului filolog pentru el este *Magnum Moftologicum*. Mihail Dragomirescu, profesorul universitar, devine și el amicul „Mihalache" — rămas cu acest nume toată viața: poate cineva din posteritate, valorificându-i moștenirea, să restabilească pe Mihail — este bătut prietenește pe umăr: „Cât ești tu de profesor de estetică, să știi una de la mine, om neînvățat... că vorba nu e să umpli lumea cu o operă, ci o operă strâmtă s-o umpli cu lumea..." Citind criticile și analizele la propria-i operă — făcute, în fond, cu pricepere și cu bun-gust de către M. Dragomirescu —, Caragiale îl întreabă dacă nu cumva i se pare că l-a lăudat cam prea mult, „căci mie, drept să-ți spun, nu mi se pare de loc", adaugă scriitorul în chipul cel mai neașteptat și mai echivoc cu putință*. Era

* Turnura frazei este comic-originală, pentru că după *„căci mie, drept să-ți spun"* ne așteptăm la un „mi se pare că m-ai lăudat *prea tare*", în loc de neașteptatul „nu mi se pare deloc". Ceea ce trimite la replica în coadă de pește (sau, altfel spus, în doi peri), cu sensurile: „ce să-i faci, sunt și eu un om, îmi plac laudele cât de mari" (atitudine autoironică), sau: „m-oi fi lăudat tu tare,

cât pe ce să trateze de „moft" până și mașinăria lui Vlaicu, când o vede întâi pe câmpia de la Blaj, cu ocazia serbărilor Astrei, la care lua parte împreună cu ardelenii. Când însă aviatorul ateriza, după ce făcuse un tur de orizont în admirația tuturor, Caragiale îl îmbrățișează cu ochii umezi de lacrimi.

În ceea ce privește problemele artei și literaturii, scriitorul a avut ocazia să se pronunțe în nenumărate rânduri. Mereu însă face caz că nu se pricepe la speculații. Punându-i-se și punându-și problema alternativei *artă pentru artă* sau *artă cu tendință*, mult dezbătută în epocă, Caragiale se pronunță printr-un fel de calambur: *tendință cu artă* ceea ce, trebuie să recunoaștem, este purul și marele adevăr. Totuși răspunsul cădea alături, nastratinește. Pentru dânsul, mai presus de orice era talentul. De ce nu ies buni artiști din conservatoriile noastre? „Ce să iasă, dacă n-a intrat nimica?", răspunde Caragiale. Tinerii de la *Luceafărul* budapestan organizează o anchetă despre poporanism. Chestionat și el, cel mai mare scriitor în viață de atunci, răspunde:

„La nici una din cele trei întrebări pe care dvs. îmi faceți onoarea a mi le pune nu sunt în stare a răspunde, fiindcă, drept, să spun, câte trele sunt prea înalte pentru înțelegerea mea. Totuși, pe departe, atâta parcă pot pricepe că ar fi vorba aici de artă literară.

Vă rog, dar, binevoiți a-mi permite să dau, cu această ocaziune, prin prețiosul dvs. organ de publicitate, o povață bătrânească tinerilor literați români — nu tuturor, numai celor care n-au talent din născare: să caute, dacă se poate, să-l găsească, că doar nu-i vreun lucru așa de mare; iar dacă nu l-or găsi, să se lase de meșteșug; că dacă n-ai talent, toate, toate sunt... degeaba."

În chip izbitor, către sfârșitul vieții — acum când reputația îi era pe deplin stabilită — căci trebuie să-l judecăm omenește, totuși —, Caragiale se aseamănă întru totul lui Creangă, dând sfaturi literare pe un ton bătrânesc, ca de abecedar, dar pline de mult adevăr și bun-simț. Pus în fața unei poezii rele, la un cenaclu, Creangă istorisea parabola cu „sfârâiacul": o bucată de fier mort, din care nu se poate face nimic, înroșită în foc și aruncată în pleaftură ca să sfârâie... Unuia care nu putea sfârși o cuvântare îi da pilda cu cojocarul care nu făcuse nod la ață. Așa cum Creangă se țărănea, mimând cu șiretenie neînțelegerea și înapoierea, acum Caragiale se mitocănește și afectează a avea „capul gros", a fi „învechit", a iubi scrisul simplu, pe înțelesul tuturor. Declară a se fi delectat nespus cu modestele memorii de război ale maiorului Pruncu. Iar întrucât privește muzica de operă, el, marele admirator al lui Beethoven, elogiază flașneta, „instrumentul eminamente democratic, care, ca tot ce este eminamente democratic, mă înveselește când sunt trist și

---

dar să știi că ai avut ce lăuda, puteai să mă lauzi încă mai mult dacă mă înțelegeai bine" (atitudinea ironică).

Turnura comic-ironică și neașteptată (am putea vorbi în acest caz de... *subordonarea frustrată*) o întâlnim des la Creangă, de exemplu: „Că românului îi e greu până se apucă de o treabă, că de lăsat îndată se lasă" (ne așteptam la obișnuita „că de terminat o termină"). Sau: „când mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine, când mă lua cu binișorul, *nici atâta*; iar când mă lăsa de capul meu, *făceam câte-o drăguță de trebușoară ca aceea, de nici sfânta Nastasia, izbăvitoarea de otravă, nu era în stare a o desface cu tot meștesugul ei.*"

mă întristează când sunt vesel"*. Mai presus de orice îl scoate din sărite decadentismul pătruns în teatru, oboseala și plictiseala, tristețea pe care ți-o provoacă spectacolele, în loc de veselia și petrecerea la care se așteaptă omul de rând. Evoluția literaturii române de după dânsul n-a ținut seamă de asemenea afirmații, și cu drept cuvânt. Între altele, ele pot fie exagerate, teribiliste, provenite dintr-o sfântă silă față de impostură. Cu toate acestea, s-ar putea la un moment dat reflecta asupra unor șiruri ca următoarele:

„Auzi! Omul, obosit de munca și preocupările lui, vine la teatru să caute un moment de emoțiune artistică, și-l osândești să-și spargă mintea sănătoasă a descâlci problemele sociologice ce și le pun capetele sucite ale decadenților. Militarul de la șmotru, inginerul de pe linie, arendașul de la pătul, negustorul de la tarabă, medicul de la bolnavi și câți alții, fiecare de la sarcina lui grea, trândavul bogat de la sarcina și mai grea a vieții lui trândave — vin cu toții să ceară de la artă câteva momente binefăcătoare de distracțiune intelectuală, și d-ta îi pui, ca la școală, să asculte conferințe dialogate și să răspunză la problema atavismului, ori a mediului social, ori a pauperismului! Vine omul o dată, de două ori, de trei, pe urmă, dacă vede că totdeauna iese din teatrul dumitale pe la unul după miezul nopții mai plictisit de cum intrase, se duce la Mitică Georgescu, să audă pe bravul și voiosul Burienescu. Și acolo găsește omul ce caută! Amuzamentul.

— Dar teatrul este o școală...

— Mofturi! Teatrul este o petrecere.

— *Ridendo castigat mores.*

— Moriț poate câștiga cât vrea; cu sistemele dvs. teatrul își pierde publicul."

Un lucru este clar: ca și în viața obișnuită, în literatură, în muzică, în pictură etc., Caragiale nu poate suferi pe „moftangii". Elena Drăgănescu din *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu era, la urma urmei, o fină melomană, pe lângă moftangioaica lui Caragiale — aflată și aceasta cu secretă plăcere —, denunțată ca având pe lângă pianul din salon, ținut drept decor, un ariston ori un clavir mecanic: și „seara, cu perdelele ridicate, se pune d-na la clapele clavirului și le mângâie, pe câtă vreme guvernanta, discret ascunsă după perdea, învârtește manivela la spatele mașinii magice". Moftangiii literari îl fac să deplore geniala invenție a lui Guttenberg, când vede că într-un singur an se produce o cantitate de maculatură de zeci de ori mai întinsă decât toate operele antichității luate la un loc, amenințând să transforme literatura secolului într-o „ladă de gunoi", din care urmașii nu vor mai ști ce să aleagă și ce nu. „Monomania publicitară" ar trebui pedepsită cu bătaia, după Caragiale:

„Dar să-ți fie autorul copil — să-i rupi urechile! dar să-ți fie slugă — să-l iei la palme! rob — să-l sugrumi! Dumnezeule! o mai fi țară pe lume în care se bântuie mai cu furie ca la noi gramofoanele și spanacografia? Neghiobul, în loc să dea de pomană la un biet cerșetor, mai bine dă un gologan pe carte poștală, ori trei pe un timbru, ca să ne trimită nouă spurcăciunile lui mentale, cu rugăciunea de a le publica în cel mai apropiat număr..."

Mai presus de orice, iubitorul lui Dante, Shakespeare, Molière și Beethoven, era un căutător de frumos, care pentru dânsul era totuna cu adevărul:

---

* Compară cu afirmația „teribilistă" a lui Emil Cioran, cum că, în împrejurări anume, ascultarea unui saxofonist te poate dispensa de citirea lui Platon.

Scanned with OKEN Scanner

„Frumosul este singurul atribut potrivit lumii, tot așa de nemărginit ca și dânsa; precum în ea nu încape decât ea însăși și nu mai poate încăpea altceva, fiindcă oriunde tot ea este, asemenea și când e vorba de frumos, numai de el poate fi vorba și de nimic altceva."

A râs, și-a bătut joc de năravuri și de moravuri, dar n-a căutat să le îndrepte în chip expres. Pentru că, adept al principiilor estetice ale lui Titu Maiorescu, el credea — cum se vede — în frumosul absolut. Ar fi râs (sau poate ar fi plâns în fața unei asemenea prostii) de poeții, de prozatorii și dramaturgii din epoca oportunismului proletcultist, care se declarau (cu fățărnicie, desigur) „ingineri de suflete", cântau în preajma muncitorului din uzină și lângă tractoristul de pe ogor, zicând că impulsionează „construirea cu un ceas mai devreme a socialismului victorios." În firea nației sale s-a recunoscut, nu mai încape îndoială, când scrie aceste șiruri lipsite de orice paradă: „În genere, românii sunt sobri și bravi, răbdători și cuminți; pricep ușor, sunt spirituali și vorbesc o limbă colorată și elegantă". Nația nu s-a recunoscut cu tot atâta franchețe în opera lui deși s-ar fi cuvenit a o face. „Bravi, răbdători și cuminți", ușor pricepători, „vorbind o limbă colorată", da; „sobri" nu prea. Românii sunt înclinați mai curând spre extreme, tot așa, desigur, în aparență. Când n-au avut încotro au cântat și în struna comunismului — nu majoritatea, dar reprezentanții cei improvizați — și Caragiale s-ar fi amuzat enorm (sau poate ar fi... plâns) dacă i-ar fi văzut citind pe Marx, pe Lenin și pe Stalin, „ca pe evanghelie", vorba lui Ghiță Pristanda, tot atât de fățarnici ca și celebrul său erou. Pe urmă, când au scăpat de comunism, au început, vorba lui Cioran, *să se laude că nu muncesc* (asemeni Miticilor lui Caragiale) și să-și pună la vedere păcatele cu o plăcere cumva perversă,* nu străină nici aceasta, într-o privință, de caragialismul inerent la Dunăre și Carpați. Eminescu îl credea cinic, afirmație ce poate da de gândit. Satira lui se configurează uneori cam ciudat, părând că nu garantează întotdeauna de integritatea etică a marelui artist al cuvântului. *Părând* numai, zicem! Dar chiar aici stă garanția indiscutabilă a geniului scriitorului, adâncimea lui insondabilă. Adesea suntem înclinați să ne recunoaștem, cu un fel de, la urma urmei, neroadă jubilație, păcatele în scrisul caragialian. Iată deci și un alt fel de explicație a *actualității* lui Nenea Iancu printre noi cei de azi, amenințând, în certe cazuri, cu trecerea în planul doi a celuilalt mare clasic, Eminescu. (Pentru că așa suntem noi, nestatornici și exclusiviști: *numai unul!*). S-ar părea că cel mai bine l-a înțeles propriul său fiu, extraordinarul Mateiu, care ajunsese la concluzia amară că aici, la Porțile Orientului, lucrurile trebuie luate ușurel, totul fiind compromisul, tranzacția, compatibilul, negociabilul etc. De altă parte însă suntem surprinși să-l descoperim scriind acestea: „Copiii noștri vor avea poate de ce să plângă — noi am râs destul".

Nicolae Iorga *l-a văzut* pe Caragiale, chiar în carne și oase (cum Caragiale *îi văzuse* pe Eminescu și pe Maiorescu; cum G. Călinescu *îl văzuse* pe Iorga; cum

* Pentru ca, în epoca totalitarismului ceaușist — sărind la extremă — cu ordin de sus, evident, să ne fi lăudat că suntem *cei mai*, așa și pe dincolo, urmașii tracilor care etc.

Scanned with OKEN Scanner

noi înșine *l-am văzut* pe G. Călinescu: Așa se scrie istoria!), ca pe „un om cu ochi în care fulgerau flăcări ciudate, de ironie și de înduioșare, de admirație și de pornire distrugătoare... cu impresionantul glas de impunere a credințelor și capriciilor sale, cu gesturile stăpânitoare, zguduitoare, nimicitoare ale unui mare actor... plin de intenții ironice și de capricii rafinate, capabil de elementare asalturi crude, de entuziasmuri oarbe, de neindulgentă negație provocatoare, azi într-un fel mâine în altul, cu totul opus, dar totdeauna, ca poezie, ca glumă corozivă, mai presus de măsura obișnuită... cântărea de o sută de ori cuvântul pe care-l cobora pe hârtie într-o caligrafie perfectă, pe care-l citea cu o dicțiune fără greș, pentru a-l distruge la cea mai slabă îndoială despre adevărul corespondenței lui cu ideea sa, ori cu armonia operei. Un condei mai stăpânit n-a existat vreodată, nici aiurea, și rareori un creator mai mare a nimicit cu mai multă pasiune opera sa, pentru că nu corespundea celor mai nobile intenții artistice."

Celălalt mare scriitor din generația imediat următoare care *l-a văzut* pe Caragiale a fost Octavian Goga, pe vremea când se afla în închisoarea ungurească de la Seghedin. Venind de departe, tocmai de la Berlin, ca să-l cerceteze pe deținut („— Am venit, băiete, am venit să văd cum o duci aici la pension... Nu ți-am spus eu să te astâmperi... Ai?... — Ian ridică mâinile să văd urmele lanțurilor... Săracu de tine..."). Caragiale era „boierul" care miluise cu galantomanie pe temniceri, mângâindu-le părintește nepoții pe creștet și dăruindu-le câte o coroană de aur. Spre deosebire de Iorga care vede mai sintetic, judecând omul din fața sa prin prisma operei, Goga adaugă în plus un portret deosebit de viu, în câteva linii iuți, mișcătoare, proiectate ca pe un ecran:

„Cine a avut norocul să-l asculte pe Caragiale vorbind un sfert de ceas oriunde, la o adunare a negustorilor, ori într-un ungher din vagonul restaurant, n-are să uite niciodată cea mai strălucitoare icoană a inteligenței omenești din câte a întâlnit în drum.

N-a fost minte să stăpânească cuvântul cu mai multă siguranță, să-l frământe și să-l chinuiască cu mai multă putere. În fraza lui fermecată se revărsa o lumină orbitoare, era pulbere de argint, foc de artificii, râs și plâns, era alinare dulce și durere sălbatecă. Ca într-un caleidoscop fermecat se deslușeau chipuri vrăjite de magie. Marele meșter atingea toată claviatura sufletului omenesc. Deschidea vorba lin, cu bunătate, și o muia într-o lene orientală, într-o clipă schimba resortul ca să-ți arate o seamă de jonglerii capricioase și deodată se oprea brusc, fața i se crispa, buzele i se strângeau convulsiv, în fundul ochilor îi juca o lumină stranie... Era clipa când din creierul lui Caragiale răsărea un fulger nou... Universul devenea mai bogat, ca prin minune..."

(Din vol. *Precursori*)

Scanned with OKEN Scanner

IOAN SLAVICI[1]

Lăsând la o parte pe cel mai strălucit dintre ei — pe Ion Budai Deleanu —, a cărui operă a rămas fără ecou asupra literaturii române în tot cursul secolului al XIX-lea, primul mare scriitor ardelean este Ioan Slavici. În afară de activitatea ziaristului, neobosită, impresionantă prin întindere și urmări, în afara multor scrieri ce au servit numai momentului, unele naive ori compromise de didacticism, câteva dintre „novelele din popor" și romanul *Mara* rămân ca modele ale genului

[1] IOAN SLAVICI (1848-1925) s-a născut la 18 februarie 1848 în Șiria Aradului, al doilea din cei cinci copii ai lui Savu Slavici și ai Elenei Borlea, fruntași în marea comună românească dintre câmpie și podgorie, având în familie chiar un deputat în dieta maghiară de la Pesta. După cursurile școlii primare, urmate în satul natal, în 1860, se înscrie la liceul din Arad. Urmează apoi, din 1865, la cel german din Timișoara, revenind în ultima clasă, ca elev particular din nou la Arad. După trecerea bacalaureatului la Satu Mare, în 1868, frecventează, un semestru numai, cursurile facultății de drept și științe de stat din Budapesta, ocupând apoi, pentru scurt timp, și postul de „scriitor" notarial în comuna Comlăuș, din apropierea Șiriei. În 1869 se afla la Viena, ca militar în termen și student al facultății de drept de acolo. Acum întâlnea pe Eminescu, în cadrul societății studențești România Jună, în fruntea căreia amândoi viitorii scriitori vor organiza și conduce — primul ca secretar, al doilea ca bibliotecar — serbarea patriotică de la mormântul lui Ștefan cel Mare, la Putna, în 1871. Eminescu îi descoperea talentul și-l punea în contact cu Junimea și *Convorbiri literare*, unde Slavici începe a colabora mai întâi cu niște *Studii asupra maghiarilor* (1871-1872), apoi cu lucrări literare, prima dintre acestea fiind o modestă piesă de teatru, *Fata de birău* (1871), urmată de povești și de cunoscutele nuvele. După terminarea studiilor, în 1872, Slavici face o bucată de vreme practică avocațială, având ca patron pe M. B. Stănescu din Arad. Se pare că pentru cariera juridică nu avea aptitudini, mai cu seamă fiind cu totul contrariat de faptul că în procesele românești administrația maghiară interzicea pledoariile în limba națională, o măsură abuzivă, împotriva oricăror principii de drept. Viitorul scriitor a avut însă în acest timp prilejul de a cunoaște mai în adânc realitățile sociale, mai ales în ceea ce privește țărănimea, asistând între altele, și la răscoala sătenilor din Păuliș împotriva dărilor împovărătoare către stat. În anul următor, intra ca arhivar la Consistoriul din Oradea, cunoscând și de astă dată satele și parohiile unde funcționarul era trimis de superiorii săi eclesiastici. Are și aici, în regiunea natală, o bogată activitate publicistică, redactând, între altele, și

și înfruntă posteritatea cât de exigentă. Oricâte rezerve s-ar putea face asupră-i — prin raportare la Eminescu, Creangă și Caragiale —, opera lui Slavici vine ca o completare firească, necesară, a spiritualității românești și atrage neapărat pe scriitor în rândul marilor clasici.

Când i se cerea părerea asupra nuvelei *Budulea Taichii*, drept răspuns Creangă istorisea anecdota cu fata de la țară care, stând o vreme la oraș, se sulemenise și nu mai putea fi recunoscută. Însă humulesteanul nu avea dreptate. Bădița Vasile, dascălul Iordache Fârnâitul, popa Oșlobanu, părintele Buligă și toți catiheții de la Fălticeni erau țărani sadea, străini de orice noțiune de cultură, consternați, contrariați, zăpăciți cu totul în fața tainelor gramaticii, în imposibilitate de a gândi o altă lume decât aceea a lor, de la poalele munților Moldovei. În timp ce dascălii, „studenții" și, în genere, intelectualitatea ardeleană din secolul trecut forma o „inteligheție", simțitor deosebită de masa țărănimii, cu toate că — altcum privind lucrurile — mult mai apropiată, solidară, interesată de cauza poporului, în condițiile social-politice ale vremii și ale locului. Dar chiar țăranii români din podgoria Aradului sunt alții decât humulesteni. Pământul e mult și

---

foaia arădană *Gura satului*, girată de același avocat Stănescu. Relațiile cu junimiștii și anume conflicte cu militanții politici ardeleni îl determină, în 1874, să vină la Iași. Junimiștii, în frunte cu Maiorescu care, apreciindu-l ca scriitor, îl ajutaseră și în vremea studiilor, îi oferă postul de secretar al Comisiei documentelor Hurmuzachi, unde, ca bun cunoscător de limbi străine, a lucrat și s-a făcut util vreme îndelungată. De la Iași, unde a stat foarte puțin, în tovărășia prietenilor Eminescu, Miron Pompiliu și Samson Bodnărescu, vine la București. Din 1876, Maiorescu îi încredințează redacția ziarului *Timpul*, la care vor lucra, începând cu toamna lui 1877, Eminescu și Caragiale. Multă vreme Slavici a funcționat și în învățământ, ca profesor de limba română, de istorie și filozofie, la liceul Matei Basarab, la Institutul Manliu, la Azilul Elena Doamna și ca director al Institutului Oteteleșanu de la Măgurele până prin 1908. Începând din aprilie 1884 conduce *Tribuna* din Sibiu, cel mai important organ de presă pus în slujba cauzei românilor ardeleni. În calitatea de redactor-șef responsabil și apoi de secretar al Comitetului Partidului Național Român din Transilvania, scriitorul a avut împotriva sa mai multe procese de presă intentate de autoritățile maghiare, suferind, în 1888, chiar și detențiunea în închisoarea de la Vaț. În cele din urmă, a trebuit să se întoarcă din nou în regat, lucru cerut de anume tactici politice, dar și ca rezultat al unor neînțelegeri, ziaristul militând prea deschis pentru curtea din Viena. În preajma declanșării celui de al doilea război, când se punea problema alipirii Ardealului, Slavici se arată de-a dreptul retrograd, obstinat în a susține, în presă și în toate felurile, ca o mare greșală politică actul istoric al unirii tuturor românilor. Contemporanii s-au purtat cu destulă lipsă de menajamente față de rătăcirea bătrânului acum scriitor, care a trebuit să stea din nou câtăva vreme, în 1919, la închisoarea Văcărești. Stima însă i-au purtat-o întreagă, a fost soli-citat să colaboreze la publicații importante ca *Viața românească*, *Adevărul literar și artistic*, i s-au tipărit operele și atât de importantele sale memorii, în care vorbea de timpurile de glorie ale litera-turii veacului ce trecuse. Se stingea din viață la Panciu, în 17 august 1925, unde i se află și mor-mântul.

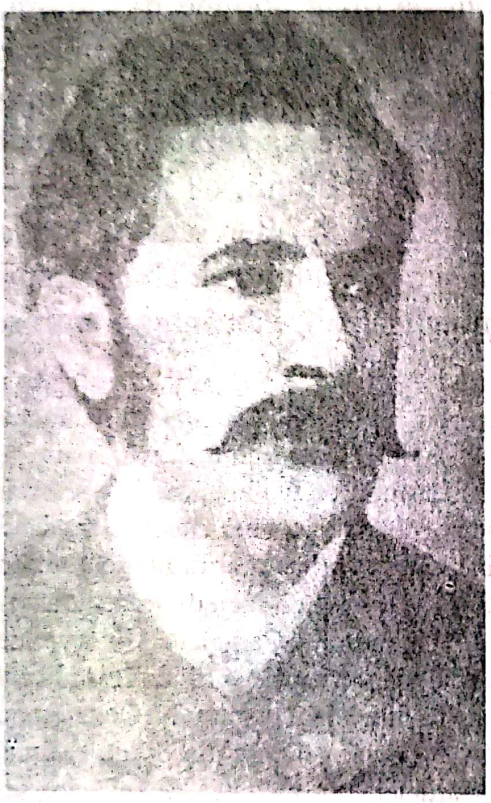
BIBL. *Opere*, I-II, E.P.L., 1967;

Pompiliu Marcea, *Ioan Slavici*, E.P.L., 1965; D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici. Lumea prin care a trecut*, vol. I; Ed. Acad. R.S.R., 1968; Adriana Iliescu, *Proza realistă în sec. XX*, Ed. Minerva, 1978; Magdalena Popa, *Slavici*, Ed. Cartea românească, 1977; I. D. Bălan, *Ioan Slavici sau Roata de la carul mare*, Ed. Albatros, 1989.

Scanned with OKEN Scanner

bogat, omul chiabur se făleşte cu mulţimea jugărelor, cu averea, compusă din mai multe perechi de boi şi de cai, cu hambare pline şi cu ograda gemând de orătănii; în timp ce Ştefan a Petrei Ciubotariul se mulţumea cu brânza din putină şi curechiul din poloboc, iar fala lui Ion al lui Mogorogea stătea abia într-o pereche de cizme cu scârţ. De aceea transilvănenii lui Slavici sunt mai gravi, mai complicaţi sufleteşte, înclinaţi spre ordine şi moralitate, uşor sentimentali câteodată.

Aşa este şi scriitorul. Descoperit şi el tot de Eminescu, care îl pune în legătură cu Junimea, Slavici devine numaidecât pătruns de importanţa activităţii culturale ce urma s-o desfăşoare ca ardelean şi nu se sfieşte a cere, cu demnitate desigur, sprijin în bani pentru terminarea studiilor. Adept al direcţiei noi, despărţit categoric de latiniştii rătăcitori ai şcolii de la Blaj, scriitorul are însă concepţii proprii, bine stabilite. Cu autonomia esteticului propagată de Maiorescu nu pare a se împăca. Asemenea multor ardeleni, el este de părere că literatura trebuie să aibă un scop moral înalt, deşi, după cum învăţase de la junimişti, consideră că „tendenţa în nuvelă, ca şi în orişicare gen de poezie, este un defect". Pe plan politic, a înţeles marele adevăr că „Soarele pentru toţi românii, la Bucureşti răsare"; dar întru cât îl priveşte, el se declară şi luptă numai pentru unitatea culturală a neamului. Moravurile politice de dincoace de munţi, „bizantinismul" subtil şi versatil îi repugnă, şi Slavici preferă să rămână statornic, toată viaţa, un adept al sistemului politic-administrativ habsburgic. Precedând într-un fel anume pe sămănătorişti, ceea ce explică preţuirea lui Nicolae Iorga — acordată operei, nu şi omului, a cărui conduită politică i se părea cu totul de condamnat —, autorul lui *Popa Tanda* pune mare temei pe ridicarea culturală şi materială a poporului. Scrie cărţi de etică şi educaţie, dă sfaturi — cum au făcut toţi intelectualii ardeleni, de la Petru Maior până la Ion Pop Reteganul — pentru creşterea pruncilor, consideră familia drept celula societăţii şi garanţia ordinii. De aici şi lipsa oricărei urme de şovinism în scrisul lui Slavici care vedea posibilitatea înţelegerii şi bunei convieţuiri între naţionalităţi. Antagonismul dintre clase l-a observat cu ascuţime, şi pentru dânsul era clar de tot că numai nemeşii, grofii, boierii şi marea burghezie aţâţă ura naţionalistă, exploatând-o în folosul lor. În acelaşi timp însă, conservator, Slavici gândea şi posibilitatea concilierii dintre clasele sociale. Răscoala ţăranilor din 1907 n-a aprobat-o, cu toate că-i înţelegea cauzele. Om de o mare bună-credinţă, el pune mult preţ pe



Ioan Slavici

Scanned with OKEN Scanner

cumințenie și mai ales pe sinceritate. Odată cu Eminescu, citise și el pe marii filozofi, Schopenhauer în primul rând, însă gânditorul preferat al lui Slavici era Confucius, într-atât de adevărat este că temperamentul își alege filozofia.

Iată câteva șiruri definitorii pentru modul de a cugeta al creatorului *Morii cu noroc*:

„E frumoasă și nobilă aiurarea capetelor mari, și acei care se pierd în asemenea aiurări sunt buni și fericiți câtă vreme sunt pierduți în aiurările lor, cum bun și fericit este orișicare om când doarme liniștit și când visează frumos. Întrebarea e însă: cum este și cum se simte fiecare după ce se deșteaptă și se întoarce la lumea vieții trăită aievea?"

Privit mai îndeaproape, omul este totuși mai complicat de cum ar părea și de cum însuși declară a fi. Înainte de a-și întemeia o familie, cu o soție iubitoare și copii, de care era foarte mândru și mulțumit, Slavici mai desfăcuse o căsnicie, nepotrivită, se pare. Mai mult încă, în tinerețe avusese o dragoste focoasă — sfârșită destul de dramatic — pentru o oarecare Luisă, ce se cerea întreținută și pentru care ajutorul de avocat de la Arad manifesta o slăbiciune nedisimulată în scrisorile către Iacob Negruzzi, unde se plânge de lipsa mijloacelor de trai. Numai așa se explică adâncimea observației în multe din paginile romanului *Mara*, unde e vorba de dragostea dintre Persida și Natl, ca și predica neîntreruptă a scriitorului pentru cumpătare și fericire domestică.

Slavici a scris mult, foarte inegal și în cele mai diferite domenii, de la articolul de gazetă, până la manuale școlare, la traduceri și memorii. Ar fi devenit scriitor chiar și în cazul când nu l-ar fi întâlnit pe Eminescu, care îl punea în contact cu Junimea; dar ar fi rămas probabil numai la nivelul unui culegător și reproducător de folclor, un harnic apostol luminător cu pana, cam în felul lui Ion Pop Reteganul.

În ceea ce privește basmele, povestirile și snoavele scrise în majoritatea lor la începutul carierei, Slavici ca și Eminescu de altfel, se străduiește să rămână cât mai fidel modelelor populare. Nu se declară însă un culegător și un studios al folclorului. Într-o expunere de motive ce însoțea basmul *Zâna Zorilor* spre *Convorbiri literare*, tipărită și aceasta în numărul din martie 1872 al revistei, Slavici arată că interesul lui rămâne curat estetic față de producțiile populare, și în cele ce ne spune recunoaștem de îndată ideile marelui poet, care, mai ales la acea epocă, avea un ascendent teoretic serios asupra prozatorului: „Fiind ea pentru mine un suvenir de zile fericite, motivele scrierii mele nu au putut fi decât estetice... A fost ce-a fost. Pentru ce a fost cum a fost? De acestea nu ne-am interesat defel! Nu am cercetat: nu am făcut știință; nu am voit să studiez, ci să reproduc gândirile poporului român."

Firește, *Zâna Zorilor*, *Florița din codru*, *Ileana cea șireată*, *Doi feți cu stea în frunte*, *Păcală în satul lui* și alte câteva sunt departe de nivelul operelor lui Eminescu sau ale lui Creangă, privind domeniul respectiv. Slavici, cum arăta Ibrăileanu, este un scriitor cam cenușiu, elevația poetică îi lipsește, și câte o descriere lirică, făcută în treacăt, sub influența lui Eminescu desigur, pare mai

Scanned with OKEN Scanner

curând nepotrivită în ansamblu. Mai firești sunt oralitățile țărănești în stilul lui Creangă. Însă, iarăși, nuvelistul nu are verva humulesteanului și, mai ales, nu poate lua — așa zicând — asupra sa sarcina povestitorului. În timp ce în *Dănilă Prepeleac* și în *Harap-Alb* se aude mereu vocea lui Creangă, la Slavici, într-o intervenție de felul următor: „Abia merseră cam așa cât ține o pipă de tutun, până ce și ajunseră într-o țară nouă", auzim pe povestitorul popular pe care scriitorul îl *înregistrează* numai, rămânând mereu în afara relatării. Din acest punct de vedere, Slavici este mai mult un reproducător, în genul Ispirescu — uneori cu lungimi și asimetrii destul de greoaie — decât un creator propriu-zis. Cu toate acestea, basmele au fost un exercițiu binevenit pentru nuvelist. Ele i-au format suplețea stilului în direcția oralității și, lucru important și acesta, l-au debarasat de regionalism. Pare nepotrivit a invoca tocmai literatura populară ca argument în sprijinul unificării limbii. Totuși limba folclorului este mult mai puțin regională decât cea vorbită în mod obișnuit, și aceasta din cauza circulației temelor și motivelor. Căci, cercetate de aproape, basmele lui Slavici se descoperă a fi înrudite tematic cu celelalte, cunoscute în alte regiuni. Ardelenii au citit poeziile populare ale lui Vasile Alecsandri sau basmele lui Ispirescu, întotdeauna cu sentimentul apartenenței lingvistice, în ultimă instanță culegătorii și prelucrătorii de folclor contribuind la fixarea normelor generale ale limbii literare. Slavici procedează în consecință, și la aceasta trebuie să mai adăugăm faptul că, chiar după spusele lui, Eminescu îl supraveghea și-l îndruma de aproape, cel puțin la începutul carierei.

Ivirea unui ardelean în cenaclul „Junimii" a trebuit să fie bine primită, și aceasta se vede din faptul că tânărului student de la Viena *Convorbirile* îi publică îndată o mică farsă, *Fata de birău* (1871), scrisă în stilul sprinten al lui Negruzzi și Alecsandri. Ea convenea junimiștilor cu atât mai mult cu cât ardeleanul se arăta dispus să persifleze latinismul blăjean, ale cărui ultime rămășițe mai dăinuiau. Ca și în *Rusaliile*, dar mai ales ca în *Orthonerozia* — comedia lui Hasdeu, care însă apărea după piesa lui Slavici —, era vorba acolo de o Aniță, fata lui badea Hârlea, birăul din Ciohotești, petită de un latinoman, teologul Tănase-a Popii, dar măritată până la urmă după dascălul Cimbru, un flăcău isteț și harnic, vorbind curat românește.

Ca de obicei, și foarte curând, junimiștii se arată însă exigenți și nu publică tot ce scrie Slavici. O altă piesetă, *Toane sau vorbe de clacă*, rămâne în caiete; *Polipul dracului* apare numai în *Tribuna*, în 1886, pe când la conducerea publicației se afla autorul; o dramă istorică în versuri, *Bogdan Vodă*, foarte nebuloasă, este luată în deriziune la citirea în cenaclu și respinsă categoric, scriitorul însuși lăsând-o în seama cercetărilor postumelor. Și totuși Slavici se credea dotat pentru teatru când mai scrie, în fine, o altă dramă istorică, *Gaspar Grațiani*, reușind a o pune chiar în scenă, la Teatrul Național din București. Cele cinci acte sunt atât de greoaie însă, încât Maiorescu, urmat de Caragiale, nu se sfiește a ieși din sală înainte de terminarea spectacolului.

Scanned with OKEN Scanner

Nuvela *Popa Tanda*, scrisă în 1874, la Viena, e purtată în „desagă" și trecută la „corectură", când la Eminescu, când la Maiorescu, când la Iacob Negruzzi, timp de un an întreg până să apară în *Convorbiri*. Se pare că trebuiau scoase anume încărcături moralizatoare și polemice. Așa cum se prezintă, povestirea stă sub o cheie stilistică bine definită, vigoarea prozatorului și originalitatea, indiscutabile, sunt date de un ritm susținut, iar intenția moralizatoare rămâne complet subsumată esteticului, absorbită în relatare.

Părintele Trandafir este un apostol al ridicării satelor, neștiut nici chiar de sine însuși. Perseverența lui în a face oameni cu stare din Sărăceni este cu totul ieșită din comun. Firește, ca preot, începe cu predica, dar cum se întâmplă de obicei cu oamenii leneși, tocmai predica hărniciei nu prinde. Apostolul trece apoi la mustrarea grea și la ocară, ieșind din biserică și urmărind pe sărăceni peste tot. Încăpățânarea și energia popei sunt prinse în mișcare și — lucru foarte important — exprimate stilistic din unghiul de vedere al poporenilor, cărora li se făcuse lehamete de gura prelatului. Dintr-o dată, virtuțile limbii își fac apariția în toată acuratețea:

„Părintele Trandafir e însă ca și capra în grădină cu curechi. Când îl scoți pe ușă, îți intră prin gard; când astupi gardul, dai că sare peste gard și îți face mai multă pagubă... Cât e ziua de mare, gura lui nu se mai oprea. Unde prindea oamenii, acolo îi ținea la sfaturi. La câmp, dai de popă; la deal, dă popa de tine; mergi la vale, te întâlnești cu popa; intri în pădure, tot popa îl afli. Popa la biserică, popa la mort, popa la nuntă, popa la vecin: trebuie să fugi din sat dacă voiești să scapi de popa, și unde te prinde, te omoară cu sfatul."

Tactul artistului moralist, dar fin psiholog, lasă inerția obștei să învingă provizoriu încăpățânarea și dârzenia apostolului. Eroul nu este idealizat câtuși de puțin. Părintele Trandafir nu acționa total dezinteresat, căci venise în Sărăceni adus cu sila de forurile eclesiastice, cu care era în conflict și, om sărac el însuși, cu nevastă și copii, căuta un mijloc de îmbunătățire a propriei sale stări economice, dependentă întotdeauna, în asemenea cazuri, de bunăstarea poporenilor.

În cele din urmă, lăsând predicile și ocările încolo, nevoia îl învață să fie om practic și să-și vadă de ale sale: își întocmește o casă, mai arătoasă decât toate celelalte din Sărăceni, împrejmuiește locul cu gard și sădește straturi, lucru nemaipomenit din partea locului, valorifică răchitele și rogozul din baltă, împletind rogojini și lese, pe care le vinde la târg etc. E mândru de lucrul mâinilor sale și îi place să afișeze prosperitatea în văzul lumii. Oamenii clatină din cap și zic: „Popa e omul dracului!" Însă ironia și pasivitatea nu pot ține mult în fața muncii încăpățânate, și ceea ce nu putuse fi realizat cu sfatul și cu ocara se înfăptuiește prin puterea exemplului. Inerția și lenea sunt răzbite, sărăcenii devin treptat oameni harnici și gospodari și ajung în cele din urmă la concluzia — idilică acum, dar convingătoare și armonios încadrată în nuvelă — că popa „e omul lui Dumnezeu".

În *Scormon, La crucea din sat, Gura satului*, Slavici se păstrează în același unghi de privire a genericului din lumea rurală — cam ca în felul lui Coșbuc în poeziile de ceva mai târziu —, idilic, ușor sentimental, ca toți ardelenii, inclusiv

Blaga cel din *Hronicul și cântecul vârstelor...*, dacă schimbăm ce trebuie schimbat. (O excepție ar putea să fie Rebreanu, care compune vizibil în contratimp cu predecesorii Slavici și Coșbuc, deși lucrul nu poate fi hotărât pe deplin, autorul lui *Ion* atingând perfecțiunea întrucât privește obiectivarea în arta narațiunii). În *Scormon*, neliniștea erotică apare mai întâi, ca și în *Balade și idile*, la fată, la Sanda, care iubește pe ciobanul Pascu, flăcăul tăcut și oarecum impasibil, iar legătura între cei doi se face, destul de melodramatic, prin intermediul unui câine credincios. În *La crucea din sat*, lucrù greu de crezut, în orice caz netipic, cum s-ar spune, Bujor iubește pe Ileana, fiica chiaburului Mitrea, la care flăcăul slugărește. Fata răspunde dragostei și, după oarecari dificultăți, prilej de arătare a deosebirilor de avere, a trufiei bogătanului, pusă față în față cu demnitatea omului sărac și cinstit — căsătoria e îngăduită, în virtutea faptului că sentimentele nobile covârșesc.

Sentimentalismul lacrimogen apare și în *Gura satului*, unde, tot așa, fata bogătanului Mihu, petită cu tot fastul de un flăcău de categoria ei economică, este lăsată de părinți, la un moment dat cuprinși de o mare înțelegere pentru suferința nobilă, să se însoțească cu mai săracul Miron, pe care îl iubea cu o patimă aproape romantică, puțin cam nepotrivită la o țărancă. Devine oricum evident că printre tinerii intectuali ardeleni din veacul trecut (un Slavici, un Coșbuc, Agârbiceanu chiar) bântuia un mic și nevinovat filistinism de epigoni goetheeni, iubitori de liniște, bună învoire între oameni și fericire domestică întemeiată pe iubire. Nu e greu de ghicit aducerea în lumea rurală a ecourilor din *Herman și Dorothea*, acea idilă specific nemțească, splendidă epopee burgheză totuși, ieșită din pana unui mare poet. De aceea, puterea de a crea personaje — spre deosebire de *Popa Tanda* — nu e de găsit aici, intriga este convențională, invenția epică e folosită de narator mai mult ca pretext în a oferi câteva scene din viața satului, și anume lungimi, disproporții în compoziție își fac neapărat loc. Însă tabloul etnografic este executat cu un ochi de perfect cunoscător.

Bogătanii din câmpia arădană pun la cale cu mare socoteală căsătoria fetelor și feciorilor lor — ei înde ei —, încă de la vârsta copilăriei. De mai înainte se știe că în cutare zi Cosma și Simina își vor trimite oamenii lor spre a cere pe Marta lui Mihu și a Saftei, pentru Toader, căruia îi venise timpul de însurătoare. Atunci mama și fata scot ca din întâmplare toată zestrea, înșirând-o „bucată cu bucată, velințele, cătrințele, trâmbele de pânză și albiturile cusute... să le scuture și să le întindă pe sfoara legată de stâlpii pe care zăcea lungul foișor și cerdacul cel mare". În acest timp, gospodarul venit de la câmp lasă carele și plugurile, boii cei grei și caii falnici prin bătătură, la vedere. Impresia e de ogradă din Țările de Jos, plină de tot belșugul agricol:

„Pe când, înspre seară, Simion și Mitrea intrară cu pași măsurați pe poarta deschisă, curtea era plină: slugile așezau în grămadă sacii cu grâu, boii rumegau la carăle puse în șir, slujnicele mulgeau vacile, porcii sfârâmau zgomotoși grămezile de popușoi, caprele se obrăzniceau în toate părțile, oile stăteau înghesuite într-un ungher al curții, iară Mitrea se lupta cu caii nărăvași."

Scanned with OKEN Scanner

Dialogul între gazdă și peținori e convențional, ceremonios, ca o piesă de teatru ce se cere numaidecât jucată într-o asemenea împrejurare, cu vorbele pline de subînțelesuri:

„— Bine te-am găsit! Bine te-am găsit! zice Mitrea cu fața deschisă.

— Bine să fiți primiți la casa noastră! le răspunse Mihu, întinzându-le mâinile. Dar cum și unde și în ce treabă?

— Umblăm și noi, răspunse Simion, mai încoa, mai încolo...

— Iar treaba ne este mare si binecuvântată, numai noroc să avem de la dânsa, adause Mitrea, privind cu mare băgare de seamă în ochii lui Mihu."

Mișcările, gesturile oamenilor sunt cele obișnuite, dar tot cu subînțelesuri. Grâul din saci e drămăluit în palmă, crănțănit în dinți, spre a se putea aprecia greutatea și densitatea boabelor, lăsat să se risipească pe jos, pentru orătănii, semn că aici totul se afla cu prisosință etc. Abia după aceea peținorii intră în casă și după multe ceremonii și ocoliri se aduce vorba de măritișul fetei care, rămasă în cămara de alături, se face a nu ști nimic:

„— Se șoptește că ai să te măriți! zise Mitru.

— O fi! îi răspunse Marta zâmbind, dar eu nu știu nimic.

— Și dacă noi om ști?

— Asta-i, vere, asta! grăi Simion, că nici noi nu știm; dar se zice, spuneam tocmai vărului Mihu, c-ar fi să te pețească Toderică, îl știi acum! Și se teme..."

Adevărata nuvelă apare la Slavici o dată cu *Budulea Taichii* (*Convorbiri literare*, 1880), unde caracterele bine închegate, individualizate, își subsumează decorul, panoramicul muzeistic, atât de apreciat și lăudat de Maiorescu — și, într-un fel, cu drept cuvânt —, care dispunea numaidecât traducerea lui Slavici în limba germană și era gata a-și revizui sau amenda unele teze estetice, semnalând ivirea așa-numitului „realism popular". Mihai Budulea este, așa cum arăta G. Călinescu, „un caz de ambiție în clasa de jos". La început, eroul își propune să se facă numai învățător în sat, după îndemnul dascălului Clăiță, care gândea să-i dea de soție pe fata cea mai mare. Curând însă, tânărul harnic și cumpătat, perseverent mai înainte de orice, se simte capabil de mai mult: poate ajunge profesor, teolog și — în cazul când s-ar hotărî să se călugărească — chiar episcop. Slavici a voit să arate o energie din popor descătușată. I-a mai plăcut apoi să-și înnobileze personajul tăindu-i ascensiunea și făcându-l să se întoarcă — în spirit sămănătorist — din nou în satul de unde plecase. Trecut prin școlile cele înalte, știind mai multe limbi, umblat pe la Pesta și Viena, devenit mâna dreaptă a episcopului, care vedea în el un urmaș, curtat de clerici distinși, cu fete de măritat, Mihai Budulea se mulțumește în cele din urmă numai cu rangul de protopop, căsătorit cu cea de a treia fată a dascălului Clăiță, spre fericirea părinților și consătenilor săi. Așadar, în concepția lui Slavici, personajul nu este un arivist, ci chiar încarnarea idealului „inteligenței" ardelene.

Caracterul este trasat cu o mână sigură, nu prin analiză, ci prin notarea sobră și exactă a comportamentului. Ca băiat al unui cimpoieș sărac, știindu-se mai în

vârstă decât ceilalți colegi de clasă, Huțu e tăcut și cuminte, calculat, cu gesturi potolite și supravegheate, chiar și atunci când se simte stingherit de prezența tatălui său, puțin ridicol în hainele lui roase și prea largi, împrumutate de la dascăl. Copilul unui om nevoiaș s-a maturizat înainte de vreme, prin forța împrejurărilor, și inteligența lui stă mereu la pândă, în vederea învingerii dificultăților, care nu se puneau în calea celor proveniți din clasele avute. Resemnat, cu o încăpățânare nevăzută, înțelegând greutățile momentului, cară la piață coșurile cu pește ale gazdei sau are grijă de copiii mai mici ai profesorului Wondracek. Fiindcă trebuie neapărat, învață și ungurește. La început ungurească lui stârnește hazul, dar seriozitatea și perseverența sfârșesc prin a impune. Meșteșugul prozatorului, mare de tot de astă dată, nu stă numai într-atât. Așa cum va proceda și în romanul *Mara*, caracterul vine să se lumineze și să se contureze precis prin aducerea în același prim-plan a lui Budulea-tatăl, ca spre a sonda ereditatea. Din anume puncte de vedere, Budulea Bătrânul este încă mai bine creionat, cu umor și simpatie totodată. Cimpoeșul este un om sărac lipit, îngăduit să cânte pe la nunți și petreceri, părăsit, în cele din urmă, și de nevastă. Speranțele vieții lui par încheiate, și o vreme este încredințat că din odrasla lui n-ar putea să iasă ceva de soi. Când însă oamenii mai învățați îl laudă pe Huțu, atunci mândria și încrederea bătrânului răbufnesc în chipul cel mai neașteptat, amenințând să întreacă măsura îngăduită. Scena în care profesorul Wondracek îl pune pe elev să citească într-o carte ungurească — fără a înțelege deocamdată ceva — este definitorie și de un fin umor. Bătrânul care era analfabet, dar știa ungurește, rămâne „încremenit" de uimire și crede într-o minune: „— Știe, d-nule, chiar și să vorbească". Profesorul râde de o asemenea naivitate, dar Budulea-bătrânul nu mai poate fi convins de contrariul și de aici înainte, fericit, nu mai termină cu laudele. Acum s-a împăcat cu Buduleasca, vin bucuroși să-și vadă fiul și caută sămânță de vorbă cu toți drumeții de pe cale: „Mergem la oraș fiindcă avem un fecior la școala cea mare. Are să iasă dascăl". Observația e adâncă, bizuită neapărat pe faptul de viață autentică, tipic în gradul cel mai înalt: nu numai pentru ardeleni, dar pentru toți țăranii români săltarea din condiția umilă a generațiilor s-a făcut aproape întotdeauna prin învățătura de carte. Când sentimentalismul, obișnuit la Slavici, se face simțit, condeiul este ținut din scurt, mai ales în cazul acestui personaj. Scrisoarea dictată de bătrân spre a fi trimisă fiului plecat în țări străine este un document sobru și emoționant, plin de poezie nevăzută la suprafață:

„Huțule, dragul taichii, și Huțule, dragul maichii — tocmai așa să scrii. Eu, taică-tău, și eu, maică-ta, îți scriem să vii acasă, fiindcă n-avem alt copil și suntem oameni bătrâni și proști și vrem să te vedem, și-ți adă cărți cu tine, ca să-nveți mai departe, ca să vedem și noi cum înveți, și Dumnezeu să te poarte în căile tale. Și să scrii dedesubt: Eu, Lepădat Budulea, taică-tu, și eu, Safta, maică-ta, care-ți ducem doru".

Aproape tot atât de puternic reliefat este și dascălul Clăiță, un fel de Chiosea rural al ardelenilor, însă gata cu povața la tot pasul, începând predica totdeauna cu

Scanned with OKEN Scanner

un tic verbal: „Pentru că vezi d-ta...". Are o casă de copii — șase la număr, și numai fete, adevărată pacoste pentru un învățător de țară —, dar este profund încredințat că în sat și, în genere, ca element al progresului social, dascălul este ce este pe lume. Cu abilitate, ca și în cazul Popei Tanda, scriitorul lasă să se străvadă și o mică, nevinovată demagogie, în vorbele învățătorului ce urmărea atragerea lui Huțu către dăscălie și cu scopul de a și-l face ginere, rezolvând astfel căsătoria uneia din fete. Ignoranța lui devine de-a dreptul simpatică atunci când e pus să se împotrivească învățăturilor prea înalte ce-ar putea înstrăina pe tinerii români din mediul rural. Școlile cele mari de la oraș sunt pentru Clăiță niște așezăminte „papistășești", unde copiii românilor n-ar trebui să calce, ca să nu-și piardă credința și legea strămoșească. Aici Slavici intuiește magistral un caz de reacționarism fermecător, rezistent la străinism, cu instrumente culturale sumare, aproape de abecedarul cu litere chirilice. Nici chiar limba latinească nu e bine s-o învețe românii, pentru că — zicea Clăiță — „și latineasca e o limbă păgânească". El citește gazetele și află în ele cunoștințe folositoare, pe care, ca dascăl, le împărtășește copiilor și gospodarilor, dar nu e de acord cu unele lucruri ce se scriu de către oamenii învățați, de pildă că românii s-ar trage dintr-un împărat „lațium", de vreme ce la cărțile bisericești vechi scrie că „latinii erau păgâni, cum sunt bunăoară turcii". Din acest punct de vedere, Budulea bătrânul se arată mult mai progresist, deschis spre înnoiri. El știe una și bună, anume că fluierul lui are șase borte și de aceea poate să cânte cu el toate cântecele. Prin urmare, e bine ca Huțu să învețe și latinește și alte limbi, până la împlinirea numărului de șase. Cu greu numai, retrogradul Clăiță convine, în urma câtorva demonstrații pe care i le face fostul elev, că latineasca ar fi un fel de românească stricată și că, în definitiv, ar putea fi învățată, însă numai cu scopul de a „găsi și în latinește cărți scrise despre lucruri folositoare". Altminteri, rămâne la părerea lui, și prozatorul își oferă cu mult tact plăcerea de a pune în gura acestui învățător un frumos elogiu al limbii romăe, potrivit în context, pentru că izvorăște din buna-credință și din acea naivitate suav semidoctă a cărturarului din satul patriarhal de altă dată: „Dar omul trebuie să fie înainte de toate creștin și să țină la limba lui, pentru că nu e nici o limbă mai frumoasă la sunet și mai deslușită la înțeles decât cea românească".

În *Moara cu noroc* — ce poate fi considerată și ca un mic roman — arta nuvelistului, superioară și aici, se bizuie pe alte resurse. E vorba de același mediu, lumea din pusta arădană, însă evocarea memorialistică, aureolată de farmecul satului natal și al copilăriei școlare, face loc relatării faptului ieșit din comun, narațiunii strânse și sobre, apropiată oarecum de genul polițist, în înțelesul major al cuvântului. Locuri sălbatice, cu mlaștini și păduri negre, străbătute de nesfârșite turme de porci, porcari cu apucături primitive, soioși, unsuroși, fioroși la înfățișare și la nume (Răuț, Săilă, Buză-Ruptă), Lică Sămădăul, mai marele lor, un fel de bandit fără scrupule, stăpân absolut peste toată întinderea aceea pustie, hanul din singurătatea de la răscruce de drumuri, unde se pun la cale afaceri necurate, hangiul

Scanned with OKEN Scanner

lacom de bani, totdeauna mai mult sau mai puțin la curent cu ce se întâmplă prin partea locului, jafuri nocturne, făcute de indivizi misterioși, cu măști pe față, omoruri la drumul mare, polițistul lucrând mai mult pe cont propriu, cunoscând abilitatea banditului, care se bucură de protecția celor mari etc... iată materie pentru un roman western palpitant.

Peisajul, de care însă nu se face mare caz și e dat numai atât cât cer limitele epice, este adecvat, pictat în câteva culori sumbre:

„Dacă aruncai privirea împrejur, la dreapta și la stânga, vedeai drumul de țară șerpuind spre culme, iară la vale, de-a lungul râulețului, cât străbate ochiul, până la câmpia nesfârșită, afară de câțiva arini ce stăteau grămadă din jos de podul de piatră, nu zăreai decât iarbă și mărăcini. La deal, valea se strâmtează din ce în ce mai mult; dar aici vederile sunt multe și deosebite; de-a lungul râulețului se întind două șiruri de sălcii și răchite, care se îndeasă mereu, până ce se pierd în crângul din fundul văii; pe culmea dealului de la stânga, spre Ineu, se ivește aici, pe colo, marginea unei păduri de stejar. Iar pe dealul de la dreapta, stau răzlețe rămășițele încă nestârpite ale unei alte păduri, cioate, rădăcini ieșite din pământ și tocmai sus la culme, un trunchi înalt pe jumătate ars, cu crengile uscate, loc de popas pentru corbii ce se lasă croncănind de la deal înspre câmpie; fundul văii în sfârșit se întunecă, și din dosul crângului iese turnul țuguiat al bisericii din Fundureni, învelit cu tinichea, dară pierdut în umbra dealurilor acoperite cu păduri posomorâte, ce se ridică și se grămădesc unul peste altul, până la muntele Bihorului, de pe ale cărui culmi troenite se răsfrâng razele soarelui de dimineață."

Oamenii sunt potriviți locului:

„Veneau câteodată pe la cârciuma lui Ghiță și porcarii, niște oameni îndeobște nalți și bine făcuți, cu cămașa neagră și cu părul strălucitor de untura cea multă și căzută în plete lungi și răsucite asupra grumajilor goi: oameni erau și ei, chiar cinstiți,care mănâncă, beau și plătesc".

Portretul banditului Lică vine iarăși în linia genului:

„Lică, un om ca de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustața lungă, cu ochii mici și verzi și cu sprâncenele dese și împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă de cei ce poartă cămașă subțire și albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint și bici de caramjin, cu codiriștea de os împodobit cu flori tăiate și cu ghintulețe de aur".

Sărind sprinten din șa, spre admirația amestecată cu groază a frumoasei hangițe, îmblânzind cu anume meșteșuguri câinii cei mai răi, urmat ca o umbră de credinciosul Răuț, pătrunzând singur numai cu Ghiță hangiul în cârciumă și cerându-i foarte liniștit cheile de la sertare, te aștepți în tot momentul ca banditul să scoată la vedere un colt fioros. Lucrul nu se întâmplă totuși, însă chipul cum Lică ia banii cu *împrumut*, deșertând cu calm sertarele în șerpar, implică legile hoțești clasice:

„N-am să te prăd, adause Lică; am să iau cu împrumut și să plătesc cinstit, cu camătă, cu cametele cametelor, se-nțelege, când îmi vine la socoteală. Înscris n-am nevoie să-ți dau, fiindcă nu poate să-ți fie de nici un folos. Dacă trăiesc și-mi merg treburile bine, am să-ți plătesc cu prisos, iar dacă mor fără de vreme, ori dacă-mi merge rău, tot n-ai de unde să iei."

Scriitorul pare totuși a ignora procedeele tipice din povestile pe subiecte în care e vorba de vestul american sălbatic, și comparația ce întreprindem e valabilă

Scanned with OKEN Scanner

numai la suprafață, parțial. Personajele sunt departe de a fi lineare, iar problematica centrală a nuvelei se concentrează mai cu seamă asupra lui Ghiță, cârciumarul, caracter complex, destinat a ilustra o teză morală, acoperită cu multă abilitate de arta naratorului.

Ghiță fusese meseriaș cizmar și un om cumsecade, iubindu-și soția și copiii, muncind cu gândul la fericirea familiei. De altfel nu avea de gând să se statornicească în locul acela blestemat de la *Moara cu noroc*. Voia numai să strângă o anume sumă de bani cu care să deschidă un atelier mai mare, cu calfe și lucrători. Însă banul trage la ban și lăcomia de câștig e pe punctul de a învinge bunătatea și cinstea omului. Aceasta îl și determină să accepte pactul cu Lică, tăcând asupra nelegiuirilor, schimbându-i banii proveniți din jafuri și așa mai departe. Setea de câștig e atât de mare, încât omul este pe punctul de a-și împinge soția, pe Ana, pe care o iubea, în brațele brutei. Dar Ghiță nu e câtuși de puțin un fricos, ar putea oricând să se împotrivească banditului. Punctul lui slab este foamea de bani, iar Lică știe foarte bine acest lucru. Problematica personajului stă însă în faptul că răul nu învinge niciodată până la capăt, cum nu învinge nici binele. Ghiță îl ține la curent pe jandarmul Pintea cu cea mai mare parte din faptele lui Lică, preferând mai cu seamă să tacă asupra unei însemnate părți din sumele de bani primite de la hoți. Când, în sfârșit, se hotărăște să-l dea pe mâna legii, cu gândul de a scăpa de el și a rămânea în stăpânirea banilor, lucrurile iau o întorsătură tragică. Orbit de furia de a-și fi știut soția în brațele banditului, o înjunghie, murind apoi trăsnit în ceafă de pistolul lui Răuț. Înainte de a-și face seamă, spre a nu cădea în mâinile oamenilor legii, Lică pune foc, și blestematul han se mistuie în cenușă. În final, bătrâna familiei, soacra lui Ghiță, un fel de rezoneur reprezentând punctul de vedere al povestitorului, plânge alături de copii, „cu lacrimi alinătoare": „simțeam eu că nu are să iasă bine, dar așa le-a fost data".

Cu toată morala ce stă la baza nuvelei și care s-ar putea rezuma în constatarea că goana după bani și avere mutilează pe om și distruge familia, opera se realizează perfect prin estomparea completă a subiectivității scriitorului și prin complexitatea caracterelor. Nu numai Ghiță, dar chiar și Ana e cuprinsă de mirajul banilor, deși nu cunoaște bine de tot ce face bărbatul ei. Mai ales în cazul Anei iese în evidență slăbiciunea femeiască dintotdeauna — fără vreo urmă de misoginism, se înțelege — în momentele în care se vede invadată fără voința ei de farmecul straniu al banditului, de înfățișarea lui sigură, bărbătească. Mai mult încă, „moralizarea" se pierde și prin faptul că acțiunea este proiectată abil pe un fundal social mai vast. În fond, se lasă a înțelege clar, răul nu sălășluiește în caracterul lui Lică. Banditul fără scrupule este un produs al împrejurărilor, mâna dreaptă a unor potentați, sfidând justiția și legile, devenite literă moartă în organizarea socială bazată pe puterea banului. Cu buna știință a tuturor, Săilă și Buză-Ruptă — victime ale aceluiași Lică Sămădăul și ale judecătorilor formaliști și poltroni până la un punct —, intră la ocnă, năpăstuiți de crimele patronului lor. Jandarmul Pintea, fost și el cândva tova-

Scanned with OKEN Scanner

răș de hoții cu Lică, devenit acum un apărător al dreptății, luptă mai mult de unul singur, pentru scoaterea la iveală a adevărului. Moartea banditului, o dată cu a Anei și a lui Ghiță — vinovați și ei —, apare mai mult ca o hotărâre a destinului, pe deasupra legilor omenești, final bine găsit pentru o povestire antrenantă cum puține se găsesc în literatura noastră, unde proza epică înclină mai mult spre evocarea memorialistică și uneori cu insistență prea mare asupra specificului național.

Exceptându-i pe naturaliștii, mai mult sau mai puțin declarați ca adepți ai metodei, și — cu rezervele cuvenite — pe „documentariștii" moderni din vremea noastră, când scrisul a devenit curată profesiune, următoarea constatare cu privire la fenomenul literar considerat la momentul lui genetic individual ar părea îndreptățită: nici un scriitor n-a izbutit să creeze o operă mare în afara experienței lui de viață, oricâtă cercetare ar întreprinde asupra domeniului pe care îl abordează. Se poate dovedi că de la această regulă nu se abat nici imaginativii romantici și chiar nici romancierii istorici, dacă schimbăm ceea ce trebuie schimbat în datele problemei. „Experiența de viață" încă nu e bine spus, căci apare o delimitare și mai strictă: trăirea faptelor ce urmează să intre, după anume legi, între granițele ficțiunii artistice, trebuie să aibă loc neapărat la anii copilăriei și ai tinereții, să facă adică parte organică din magma spirituală a creatorului. Maturizarea târzie pare mai curând sterilă și se hrănește mereu din universul primelor vârste. Mai degrabă poate scrie Tolstoi un roman extras din povestirile de familie auzite în copilărie, sau din faptele petrecute în propria-i tinerețe, decât un altul referitor la evenimente la care asistă ca om matur.

Firește, excepțiile nu sunt excluse, imponderabile geniului și chiar ale talentului fiind propice oricărei surprize. În orice caz, constatarea rămâne valabilă pentru scriitorii înclinați spre memorialistică, adesea fără prea multă imaginație, cum se întâmplă cu Slavici.

Lipsite de aura evocării, de poezie și de ineditul timpului și locul nașterii scriitorului, nuvelele care se referă la viața orașului și, în genere, la lumea de dincoace de munți — cunoscută totuși îndeaproape de prozator — rămân indiscutabil inferioare celorlalte. Scheletul uscat, schema morală își face numaidecât apariția în *Comoara*. Duțu, un țăran dezgheț și cumsecade de prin părțile Focșanilor, găsește o comoară adevărată, și posesia banilor îl dezumanizează. Îl face rău și nenorocit, plin de o mulțime de griji, având coșmaruri vecine cu demența și răsuflând ușurat numai când scapă de pacostea aurului. Concluzia este că „decât bolnav și bogat, mai bine sănătos și sărac" și că, în fine, „bogăția nu însemnează obraz curat". Lunga nuvelă demonstrează cu lux de întâmplări și amănunte dintre cele mai neobișnuite această teză și sfârșește prin a nu convinge. E suficient numai să ne închipuim ce ar fi făcut cu un asemenea tezaur calculatul și întreprinzătorul Ghiță de la Moara cu noroc pentru a ne da seama de șubrezenia unei atari concluzii, de lipsa de realism, cum se spune în termeni simpli, a istorisirii.

În alte nuvele, aparținând aceleiași categorii, tezele morale privitoare la cumințenie, cumpătare și viață pașnică de familie se complică cu un fel de

sămănătorism pe tema dezrădăcinării, foarte pronunțat, apărut *avant la lettre*, dacă nu cumva va trebui să revizuim unele idei privitoare la momentul apariției sămănătorismului, la care ardelenii, cu excepția, din nou a lui Rebreanu, au avut un aport însemnat. Astfel, Moș Mărian din *O viață pierdută* se dezrădăcinează din Ardealul natal, vine în București și face avere, strângând ban lângă ban și așezându-și acareturile pe undeva prin preajma Oborului. Pentru că nu s-a hotărât să se întoarcă la baștina sa, în satul de peste munți, unde dorul îi dădea mereu ghes, omului i se întâmplă cele mai mari nenorociri. Fiica sa, Sevasta, e înșelată de un boier flușturatic, cade la patima beției și, cuprinsă de remușcări amare, se sinucide. În final, bătrânul dă foc gospodăriei și numai cu căruța și cu calul cu care venise — „nepăsător și senin la față", cu durerea trasă în interior ca la eroii din tragediile antice — se duce din nou la Ardealul lui.

Se înțelege de la sine că scriitorul nu a neglijat motivările de ordin social-economic, cum ar fi aceea a exodului țărănimii pauperizate către orașul care cere brațe de muncă. Concepția idilică plutește însă printre pagini, și accentul pus pe factorul psihologic, luat numai în sine, e adesea vizibil. Prin urmare, orașul, capitala îndeosebi, ucide sufletul bun al omului de la țară, provoacă dezastre, pare a fi ideea scriitorului. Se cuvine totuși să fim foarte atenți, spre a nu cădea noi înșine în prejudecata sămănătoristă, mai înainte de a observa acest lucru la Slavici și la alți scriitori din vremea lui. În definitiv, exodul țărănimii la oraș este un fapt, și tot atât de adevărat este că schimbarea mediului poate provoca o serie de contrarietăți în plan moral. Dacă Sevasta ar fi crescut în satul ei din Ardeal, e probabil că ea s-ar fi măritat, ca toate fetele de la țară, cu un flăcău de seama ei și ar fi dus o viață liniștită. La oraș însă, ca fiică a unui căruțaș destul de avut, ea începe să sufere de un anume complex sufletesc acut, văzându-se disprețuită și părăsită de boier. Nu acceptă — din aceeași mândrie de țărancă complicată de orășenism — nici însoțirea cu argatul din curte. Scena nocturnă când Sevasta se duce pe ascuns în șura unde dormea argatul, observată de bătrânul care-i leapădă în silă vorbele: „Mărită-te, Sevastă!" este încadrată dramatic și explică gestul disperat al fetei.

Nuța, din nuvela cu același nume, este și ea o rătăcită în lumea coruptă a mahalalei bucureștene, pe punctul de a cădea în ghearele uzurei. Din fericire, de astă dată, eroina se salvează la timp, fuge cu Tudor, flăcăul pe care-l iubea, și se lasă a se vedea că va fi mai fericită în satul natal de sub munte, la Capul Coastei, locul copilăriei și al părinților. Accentul însă cade cu toată puterea pe factorul psihologic, insuficient motivat.

Meseriile *necurate* pervertesc sufletul pur al țăranului și al omului simplu, crede Slavici. O lungă nuvelă, *Din valurile vieții*, tratează cazul lui Bucur Georgescu, copil lepădat, cules de pe treptele unei biserici de niște țărani din Argeș ce se nimeriseră întâmplător prin București. Făcându-se flăcău și lucrând onest într-o frizerie, tânărul este respectuos și cu osebire recunoscător binefăcătorilor săi. Însă o femeie doritoare de lux și confort îi sucește capul și-l determină să se facă sergent de poliție, omul transformându-se brusc într-un escroc de speța cea mai joasă.

Când este vorba de lumea orașului, a periferiei și a micilor funcționari și meseriași mai cu seamă, impresia este de necunoaștere a ei din partea scriitorului: ori, mai degrabă, de alegerea personajelor și potrivirea întâmplărilor anume pe teza morală propusă. Suntem departe de societatea voioasă — în felul ei — a „amicilor", a lui Mitică, Costică, Lache sau Mache din Caragiale.

Un băiețaș simpatic, Bobocel — din nuvela cu același titlu —, formează obiectul duioșiilor pantofarului Ghiță, care se îndrăgostește în taină de mama copilului, o preoteasă „văduvă, tânără și curățică". Faptul ar fi fost declarat — nu ne îndoim o clipă — drept „moft" de către autorul *Schițelor* și *Momentelor*. Generozitatea singuraticului și bogatului, avar la început, Paraschiv Culic — din lunga, obositoarea nuvelă în cicluri *Vecinii* — este pur și simplu incredibilă. Ca în literatura lui Brătescu-Voinești de ceva mai târziu, aceasta din urmă făcută cu mai mult meșteșug însă, omul moare fericit de a fi ajutat niște funcționari nevoiași cu o casă de copii. În *Norocul* dăm peste o Elenă, fata frumoasă a unui bătrân scăpătat, lucrătoare într-un atelier de broderie, asaltând pe domnul Bărbulescu, șeful unei întreprinderi, bărbat matur, bogat și amator de aventuri galante. Peste orice așteptări însă, scopul fetei nu este numaidecât acela de a se căpătui, la mijloc părând a fi o dragoste sinceră. Și acest lucru ar fi fost posibil, susținut de analiza trebuitoare, dar în final ne pomenim că fata se sinucide, nu se știe precis de ce, probabil din cauza remușcărilor, lăsând cu limbă de moarte iubitului să aibă grijă de părintele ei și de „fiica noastră", copilul din altă căsătorie a bărbatului de câteva clipe. Pe scurt, nuvelele din această categorie — nu ne-am referit la toate, ele sunt mai multe — lasă prea descoperite tezele morale ale scriitorului, analiza minuțioasă și observația adâncă nu sunt de găsit, lipsește aici mai ales acea detașare și umorul fin, de esență cehoviană, cu totul necesare în abordarea unor asemenea subiecte. Temele sunt prea puțin caracteristice realității noastre, și cazurile de învinși neadaptați au dat o literatură mai curând minoră, dacă avem în vedere pe Vlahuță și pe alții care i-au urmat. Însăși psihologia duioșiei și a cumințeniei domestice, luate în sine, nu pot produce opere mari, care se cer axate întotdeauna pe coordonatele omenești fundamentale, stări elementare ori sublime, care calcă în picioare sentimentalismul prea mărunt.

Când însă scriitorul se păstrează la uneltele și la lumea lui, ca în *Pădureanca*, proza devine din nou consistentă, impresia de viață văzută și trăită se impune cu putere, subsumând considerațiile de ordin etic. Ca și în *Moara cu noroc*, narațiunea se deschide printr-un acord amplu. Cadrul idilic al muncilor câmpenești în toiul secerișului, coborârea de la munte a pădurenilor în lanurile bogătanilor de la șes preludează drama ce urmează a se desfășura:

„Simțind apropierea timpului de secere, pădurile se pun în mișcare, colibă cu colibă, sat cu sat s-adună, văile pornesc întregi spre câmpia întinsă, și în câteva zile, cât ține locul din Mureș până în părțile Orăzii și până la izvoarele Crișurilor, nu mai rămân prin sate decât moșnegii neputincioși, babele bătrâne și copii nevârstnici: Setea de viață îi ia și-i duce pe toți la sărbătoarea cea mare, ce se ține în fiecare an o dată pentru împărțirea pâinei de toate zilele."

Scanned with OKEN Scanner

Moralizarea apare și aici, firește: Bătrânul Neacșu, tatăl fetei de la pădure, e mândru de frumusețea Siminei și mai ales demn în fața chiaburului Busuioc, pe a cărui moșie robește. Din punctul lui de vedere, perfect obiectivat omenește de astă dată, fata ar trebui să iubească și să se lase iubită de bunul și cumintele Sofron, un flăcău de teapa ei, și nu de Iorgovan, feciorul stăpânului, care nu e bucuros de noră săracă. Numaidecât, acum proiectarea personajelor și intâmplărilor pe fundalul social dă sens logic mișcărilor sufletești. Mai ales scriitorul posedă arta — bazată de astă dată pe cunoașterea realităților — de a încorda acțiunea și conflictele. Fata înțelege sentimentele bătrânului și ar voi să se conformeze ca atare, cu atât mai mult, cu cât acesta moare în împrejurări tragice, parțial datorate și bogatului Busuioc care, lacom de a strânge mai curând grâul de pe lan, nesocotise faptul că printre secerători bântuie o molimă. Înțelege, de asemeni, bunătatea, iubirea și suferința lui Sofron. Cu toate acestea, dragostea sfărâmă orice bariere etice, devine un adevărat blestem, semn implacabil al destinului, în chipul cum fata își dă seama că iubește, mai presus de firea sa, pe feciorul chiaburului, pe Iorgovan: „O ajunsese blestemul părintesc, pentru că fusese oarbă și nu ascultase sfaturile lui, pentru că-l părăsise în ceasul morții, pentru că și-a bătut joc de slăbiciunea omului la care ținea atât de mult răposatul." Pedeapsa cerului nu întârzie să apară, atât pentru pătimașa și nevinovata fată, cât și pentru bogatul hapsân și, în final, împrejurările aduc moartea lui Iorgovan. *Pădureanca* este o nuvelă aproape tot atât de puternică, plină de adevăr și originalitate ca și *Moara cu noroc*, compusă — arată exegeții — concomitent cu aceasta, dar apărută abia în *Tribuna* din anul 1884.

Prin superioritatea artistică indiscutabilă a unora dintre nuvele, definitorii pentru profilul scriitorului, Slavici se impune ca un clasic al genului, alături de Negruzzi, Odobescu sau Caragiale, mai perseverent decât toți aceștia. Era de așteptat, deci, dată fiind lunga-i carieră și neobișnuita-i fecunditate — ce anunță pe voluminosul Agârbiceanu —, să scrie și romane. Primul și cel mai bun, o capodoperă, este *Mara*, apărut în 1894.

Romanele lui Slavici scrise pe alte teme decât acelea oferite de mediul care a născut pe prozator — spre a ne opri într-o repede ochire și la acestea — sunt neglijabile din punct de vedere valoric. Ele atestă însă în chipul cel mai semnificativ participarea intensă a clasicului longeviv la momentul istoric al dezvoltării masive a romanului românesc de la începutul secolului al XX-lea. *Din bătrâni* (Vol. I: *Luca*, 1902, Vol. II: *Manea*, 1905) este o panoramă istorică dezlânată, fără culoare, inconsistentă, plasată în secolul al VI-lea, pe vremea tulbure, pentru toată lumea, a predicatorilor Metodiu și Chiril, a năvălirii gepizilor și avarilor, moment posibil de preponderență politică a românilor din Balcani, amestec mai mult de legende și lungi demonstrații de dogme creștine, cu — fatal — puține atingeri de documente, neinteresat și greu de citit, *Corbei* (1906-1907), rămas până azi între coloanele *Tribunei*, e un roman din actualitatea vremii. Personajul care poartă acest nume — destul de nepotrivit, ni se pare nouă, celor neobișnuiți cu onomastica ardelenilor —

este, la început, un intelectual neadaptat, în conflict cu societatea, s-ar zice, mizantrop și ateu, rănit în suflet de ușurătatea unei femei care îl părăsește numai pentru că fusese dat afară din slujbă. Tema este plauzibilă, dar lungimile parazitare care amenință și unele nuvele fac de astă dată expunerea foarte greoaie. Apare, în sfârșit, inevitabila teză: Mizantropul devine iubitor de oameni și ateul ajunge la concluzia că totuși „este Dumnezeu", remediul acestor anomalii și crize fiind fericirea casnică, „căldura căminului", pe care autorul i-o acordă în cele din urmă, în spiritul acela cam filistin, de epigon goethean de care am mai vorbit.

În *Din două lumi* (1908-1909), bunătatea sufletească și cinstea inundă totul. Altminteri, acțiunea ar părea interesantă: harnicul și onestul fierar Costache ar dori ca fiică-sa Fira să se căsătorească cu prea bunul, demnul și cumintele ucenic Dinu, băiat de teapa ei. Fata însă cedează unui june bogat, care o părăsește fără scrupule și, palpitantă întorsătură, Dinu, devenit oarecum sarcastic, o ia totuși de nevastă. La urmă însă, Fira e făcută să moară, iar Dinu rămâne cu superbuna Marghioala, fată săracă lipită. Singura avere a cuplului era barosul de fierărie.

Cel din urmă Armaș (1923) deplânge îndeajuns de polemic vlăguirea clasei boierești din vechiul regat, temă întâlnită și în romanele lui Duiliu Zamfirescu. Iorgu Armaș, vlăstar de viță veche, înțelege că ar trebui să se așeze în țară, să facă plugărie temeinică la moșia părintească și să contribuie astfel la prosperitatea socială. Slăbiciunile îl aruncă însă în brațele unei desfrânate, Zoe, iubitoare de lux și petreceri, de călătorii costisitoare în Franța și în Elveția. Când averea se duce pe gârlă, femeia îl părăsește, și eroul, întors la vatră, se simte ca un om de nimic, un „nemernic" și un „mizerabil", mai ales că i se întâmplă să ucidă în duel pe un cetățean nevinovat. În cele din urmă, se sinucide, ca toți aristocrații, luând, ca Odobescu, o doză mare de morfină.

Împrejurările carierei l-au purtat pe Slavici chiar și în câteva vizite la Palat, reci și protocolare, acceptate și puse la cale de partea interesată. Mediile aristocratice, însă, scriitorul nu le-a frecventat și nu le-a putut cunoaște, în intimitatea lor, declarând de altfel că îi repugnau. Ca să acopere golul, în romanul de care vorbeam, prozatorul umple paginile cu ce știa el: Cafenelele literare de la Broft, Capșa și Fialkowsky, ședințele Junimii etc., transformând stângaci totul într-o cronică a vieții contemporane, făcând să apară în roman lumea pe care a cunoscut-o el, scriitori, ziariști, oameni politici, văzuți, desigur — întrucât îi privește pe aristocrați —, mai mult din exterior. Însă un Eminescu, Caragiale, Maiorescu, Alecsandri, Iacob Negruzzi și mulți alții, sunt mai interesanți în modul cum apar în memoriile lui Slavici din cunoscuta serie: *Închisorile mele* (1921), *Amintiri* (1924), *Lumea prin care am trecut*, apărute postum, în *Convorbiri literare* din 1929-1930.

În sfârșit, într-un alt roman, *Din păcat în păcat* (tipărit numai în coloanele *Adevărului literar și artistic*, în ultimii doi ani de viață ai scriitorului), se tratează despre imoralitatea boierimii epocii fanariote de dinaintea Unirii, în Moldova de sub caimacanul Vogoride, cazul în speță fiind acela al unui intelectual din Buco-

Scanned with OKEN Scanner

vina pe cale de-a cădea pradă acestei lumi corupte, sedus de o frumoasă poloneză, care mai era și spioană. Până la urmă fondul moral bun al eroului învinge vicisitudinile, dar numai cu prețul renunțării la plăcerile lumești, și tânărul Palea devine călugărul Pantelimon de la Schitul Sihăstria.

Romanul *Mara* — apărut mai întâi în revista *Vatra* din 1894 și apoi în volum, în 1906 — este superior tuturor romanelor scrise până la această dată în literatura română, inclusiv acelea ale lui Duiliu Zamfirescu, care s-au bucurat de mai multă simpatie și prețuire din partea contemporanilor decât ale lui Slavici și chiar din partea posterității până mai deunăzi. Teza morală — căci, consecvent cu sine însuși, scriitorul o face să apară și aici — este acum mai nobilă și mai cuminte, total acoperită, motivată de fapte. Slavici voiește să arate că dragostea curată și mai ales iubirea copiilor, întemeierea unei familii șterg orice urmă deosebitoare între oameni aparținând diferitelor naționalități ori confesiuni. Aspra și strângătoarea *Mara*, ca și îndărătnicul și puțin cam sucitul Huber își înmoaie inimile în fața spectacolului frumos, înduioșător, al copilului copiilor lor.

Principalul este însă — din punct de vedere al artei — că teza pare completamente absorbită în puternica senzație de viață și adevăr. În primul rând trebuie spus că romanul *Mara* este un roman de dragoste, superior tuturor celorlalte romane de acest fel din literatura noastră, de la Bolintineanu și până la cartea care iese de sub tipar în clipa de față. Numai un cunoscător adânc al sufletului omenesc — ajutat poate de o experiență de viață acută: câmpul cercetării psihanalitice este aici deschis — a izbutit să realizeze atâta poezie dintr-un material atât de prozaic: povestind cu detașare, cu asprime, dar și cu gingașă îngăduință, dragostea dintre fata unei precupețe de pește și zarzavat și fiul unui tot atât de prozaic măcelar. E drept că romancierul beneficiază de un fel de răsturnare a situațiilor și datelor consacrate de uzul îndelungat. Demonstrația că poezia se află în orice — Rembrandt, ajuns sărac la bătrânețe, în lipsă de alte subiecte și modele, picta geniale pânze cu boi despicați în galantarele măcelăriilor — este făcută.

Într-o anumită zi de primăvară însorită, când liliacul înflorește, fata Marei, ieșită dintre zidurile internatului de la călugărițe, pe uliță, pare un miracol al naturii. Nimeni nu poate crede că o asemenea frumusețe de codană este copila Marei, trențăroasa pe care oamenii o știau încurcând lumea prin piața din târg. Un bătrân privește în urma ei ca la o minune, Hubăroaia atâta poate zice: „Frumoasă e șerpoaica!... A cui să fie oare?", iar fiul ei și al lui Hubăr, Natl, a încremenit cu securea de măcelărie în mână, spre mirarea unei gospodine care așteaptă cu coșul în fața tarabei. Apriga mamă, având acum destui bani pentru zestre, se gândește s-o mărite pe Persida după teologul Codreanu. Fata nu s-ar împotrivi, dar dragostea pentru feciorul neamțului, destul de tont de altminteri, fără nici o personalitate sau vreo gingășie oarecare, se produce ca fulgerul. Îl admirase cu ocazia unui fel de petrecere sportivă, la podgorie, ridicând în car, pe rămășag, un butoi mai greu

Scanned with OKEN Scanner

și fata se topise de criza erotică. De altfel, mai târziu, în momente critice, Persida îi mărturisește lui Natl dragostea în chipul cel mai emoționant și mai simplu cu putință, dezarmant și solemn totodată, chemându-l pe numele lui întreg de botez, „Ignațius“:

„N-am să mă înspăimânt, n-am să fug, n-am să te părăsesc, zise, și-i apucă mâna și se lipi de el și-și trecu gingaș brațul peste gâtul lui. Ah! urmă apoi ca dusă în altă lume, ce ademenitor e gândul că am să te scot din întunericul în care ai căzut, să-ți luminez viața, să te scot, să te luminez, să te văd. Uită-te la mine și râde, cum ai râs atunci, când ne-am întâlnit pe pod. Ignațius! Uită-te!“

Părinții se împotrivesc din răsputeri unei asemenea legături, argumentul ultim, de ambele părți, fiind prejudecata populară atât de puternică cu privire la deosebirea dintre religii, care complică în gradul cel mai înalt botezarea copiilor rezultați din asemenea căsătorii. Hubăr Natl însuși este un individ brutal, violent și bătăuș, căzut în cele din urmă la beție. Scriitorul pare a trata, la sugestii naturaliste, un caz de ereditate adăugat celuilalt, mai grav, al lui Bandi, fratele lui Natl, care va ajunge să-și ucidă părintele, adus episodic într-un final cam nepotrivit în planul general al romanului. Însă și Natl, mai mult inconștient și mai mult fără voia lui, o iubește tot atât de tare pe Persida, cu care fuge în lume, la Pesta și la Viena, certându-se aprig, dușmănindu-se, împăcându-se inevitabil, într-unul și același destin. Nașterea unui copil, în sfârșit, aduce pacea în suflete, și în chipul acesta vechiul dicton *Amor omnia vincit* își află cea mai convingătoare verificare. Fără îndoială, personajul principal al romanului este Persida, așa cum Huțu stă în centrul nuvelei *Budulea Taichii*, caractere surprinse în plină mișcare, la momentul crizei care precede maturizarea. Însă, și într-un caz și în altul, Slavici posedă meșteșugul de a impune cu mare forță prezența personajelor sale prin aducerea în prim plan a părinților, principal suport și mijloc de verificare caracterologică. În roman, Mara — ca și Budulea cel bătrân din nuvelă — este un caracter încă mai precis și mai viguros conturat decât Persida. Văduvă săracă, fără nici un sprijin, însă „muiere mare, spătoasă, greoaie și cu obrajii bătuți de soare, de ploi și de vânt“, ea caută, prin toate mijloacele de care dispune (puterea de muncă și răbdare, spirit de economie vecin cu zgârcenia, cât și o mare inteligență practică bazată pe experiență) să-și crească cei doi copii, pe Persida și pe Trică.

Prozatorul a surprins cu ascuțime un moment social-istoric foarte caracteristic întrucât privește ridicarea burgheziei comerciale din orășelele de pe valea Mureșului și din câmpia Aradului. Ea nu provine din rândul mahalagiilor, ca Jupân Dumitrache, ci mai degrabă din țărănime. De altă parte, în Ardeal, împrejurările sunt de așa natură, încât ascensiunea se bazează mai mult pe intrepiditatea economică, pe energie, muncă și răbdare, foarte puțin, deloc chiar în acest caz, pe tertipurile politice. Pe la mijlocul secolului trecut, târgurile din mănoasa câmpie a Aradului, cum ar fi Radna și Lipova, de care e vorba în roman, au cunoscut o mare înflorire a negoțului și a meșteșugarilor. Numai leneșii — pare a lăsa să se înțeleagă scriitorul, foarte pe departe de astă dată — rămân săraci. Mara este o mare energie,

Scanned with OKEN Scanner

care din nimic realizează o avere considerabilă. Începe cu negoțul mărunt de zarzavaturi și pește. Curând însă banii strânși cu zece capete sunt plasați în afaceri de anvergură, și toată lumea știe cât de bogată este. Începe s-o respecte și s-o admire. Nu-i adevărat că am avea a face cu un Harpagon ori cu un Hagi Tudose feminin, ba nici măcar cu un Grandet. Zgârcenia, câtă este în caracterul Marei, apare mai curând ca rezultatul unei vieți dure, austere, pe care femeia o folosește drept principala ei armă într-o lume pusă pe căpătuială pe toate cărările. De aceeași natură este și șiretenia cu care caută a-și educa și instrui copiii, gândind foarte practic și lucid viitorul lor, apelând la bunătatea maicii Aegidia s-o primească pe Persida la călugărițe sau folosindu-se de slăbiciunile menajului Bocioacă, în vederea carierei de meșter cojocar a lui Trică. În fond, mentalitatea precupeței este aceea a unei țărănci care, intuitiv mai mult, știe că instituțiile — cum ar fi pensionatul de pe lângă mănăstire — sunt datoare să sprijine ridicarea celor de jos și nu-și face un scrupul prea mare umilindu-se și arătând că nu are cu ce să plătească întreținerea în școli a copiilor. Aceeași mentalitate țărănească o face să treacă ușor peste sensibilitatea lui Trică, adolescentul asaltat de frivola nevastă a lui Bocioacă. Momentul trebuia neapărat exploatat în scopul punerii la cale a unei căsătorii avantajoase cu fata bogatului staroste și patron. Mara îl dăscălește pe necoptul fiu în chipul cel mai practic cu putință, înlăturând mofturile sentimentale și punându-i în față realitatea brutală.

„Nu este singura mamă care-și mărită fata după băiatul ce-i place. Ține-o cu vorba până ce nu-ți dă fata ș-o să ai soacră care se teme de tine și nu ți se urcă-n cap. Fii, Trică, băiat cuminte. Fata e bună, frumoasă și cu avere, intri în casă bună și, dacă ești om, faci ce vrei din ea."

Personajul este simpatic și chiar așa îl vede și autorul, cu toate că îl dezbracă nemilos de orice urmă de idealitate. E clar de tot că sub lipsa de menajamente, în executarea portretului, se ascunde ideea că averea acumulată prin străduință și chibzuință dă demnitate omului:

„Nu-i vorbă, tot Mara cea veche era, tot soioasă, tot nepieptănată, și nici că i-ar fi șezut bine altfel. Vorbea însă mai apăsat, se certa mai puțin, călca mai rar și se ținea mai drept decât odinioară. Se simte omul care are, și-l vezi cât colo pe cel ce se simte."

Zgârcenia și imoralitatea sunt vicii, adică anomalii reprobabile și urâte, prin însuși faptul că întunecă și ucid omenescul. Însă a fi strâns la pungă și a închide ochii în fața ușurătății banale a unei tinere neveste înseamnă a avea inteligența de a nu te lăsa înfrânt într-o lume unde toți dau din mâini să se mențină la suprafață. Gestul mamei care depozitează banii în cei trei ciorapi, unul pentru Persida, altul pentru Trică și un al treilea pentru sine este mai degrabă înduioșător, cu atât mai mult cu cât aspra femeie n-ar consimți să se despartă cu ușurință de cele două treimi din comândul său. Aceasta pentru că cei doi sunt copiii ei și mai ales pentru că trunchiul zdravăn și bătut de intemperii simte instinctiv că vlăstarele sunt firave. În adevăr, cei doi, Persida și Trică, se clatină îngrijorător la primele lor contacte cu

Scanned with OKEN Scanner

viața. Fata se încurcă într-o legătură neprevăzută cu fiul măcelarului neamț, iar băiatul, „motologul" Trică, intrat și el în criză, se dă prins la „verbonc". Mara este însă pregătită să înfrunte toate întorsăturile destinului copiilor ei, pare chiar a le prevedea, în orice caz le întâmpină cu destul calm și îngăduință maternă, cu tărie de caracter în primul rând. Abia acum banii strânși cu atâta trudă în cei trei ciorapi se dovedesc a fi utili. O clipă numai, dragostea de mamă — moment psihologic bine strunit de prozator și realizat, ca de obicei, prin notarea comportamentului personajului — lasă ivirea unei slăbiciuni, a unui dram de sentimentalism, cu totul caracteristic zgârciților, nu și avarilor (spre a opera o nuanță între cuvinte, trebuitoare aici). Văzând sărăcia în care s-a născut copilul Persidei și al lui Natl, Mara vâră mâna în pungă spre a scoate o oarecare sumă, ezitând totuși dacă trebuie să ducă până la capăt gestul. E gestul unui avar, și nu totuși. Mișcările sufletești ale personajului sunt mult mai complicate și mai nuanțate. Aici ar fi trebuit să intre un dram de sarcasm și un pic de ironie din partea scriitorului, ceea ce nu se întâmplă. Dimpotrivă, risipitorul și bețivul Natl, ginerele — înmuiat și el sufletește în fața copilului care i se născuse — e pus să spună cu toată gravitatea că banii sunt „mai bine păstrați" la soacră. La mijloc stă același instinct al femeii mature, trecută prin grele experiențe: copiii trebuie să se obișnuiască cu asprimile vieții, dacă vor să calce pe urmele părinților. Într-adevăr, Persida, se lasă a se înțelege foarte clar în final, va deveni o Mară în toată puterea cuvântului, după cum și Natl va deveni un Hubăr, odată trecute valurile tinereții. Aceasta ar fi dialectica, înfățișată pe scurt, a evoluției personajelor din romanul lui Slavici.

Așadar, după metoda clasică, original aplicată — grevată numai într-o mică măsură de naturalism: episodul uciderii lui Hubăr bătrânul de către Bandi, celălalt fiu al său, episod ce apare cam nepotrivit în carte — romancierul își propune a înfățișa un ciclu de viață complet, dincolo de care, înainte și înapoi, lucrurile s-au petrecut și se vor petrece aproximativ la fel: din istoria Persidei înțelegem că tinerețile văduvei au putut fi oarecum asemănătoare cu ale fetei — deși lucrul nu e consemnat ca atare —, iar din caracterul Marei se deduce că fiica o va urma aproape întru totul.

Pentru aceasta, evident, trebuiau trasate liniile unui cadru social amplu, ceea ce romancierul face cu o pană deosebit de abilă, alimentată necontenit de cunoașterea adâncă a mediului în care și-a petrecut copilăria și tinerețea. Întreprinde adică — cum se spune cu un termen destul de nepotrivit, dar în uzul curent — o monografie artistică a locului și timpului. Din acest punct de vedere, romanul este un document social și etnografic indiscutabil, plin de inedit, de adevăr și poezie.

Cam în același timp cu Slavici, un alt ardelean, mai tânăr, protejat și încurajat și el de Maiorescu, e vorba de Ion Popovici-Bănățeanul, compunea o serie de schițe și nuvele „din viața meseriașilor" din târgurile temișane. Interesante, ușor sentimentale — lucru ce se explică prin lipsa de maturitate a scriitorului mort la vârstă tânără —, aceste proze scurte nu pot cuprinde totuși amploarea mediului.

Scanned with OKEN Scanner

Slavici intuiește aici materia potrivită pentru roman. În orășelele din câmpia de jos a Mureșului, cum sunt Radna și Lipova — pe jumătate rurale, dar într-alt chip decât târgurile moldovenești sadoveniene, fără dugheni ovreiești, fete bovarice, boieri scăpătați și funcționari tabietlii, ori intelectuali oameni de prisos, ci mai mult cu acel aer de Mittel-Europa care a cuprins o parte din spațiul ardelean — lumea meseriașilor și negustorilor este constituită în bresle cu tradiție, încurajate și sprijinite de stăpânirea austriacă, pe cât s-ar părea. Bocioacă, spre pildă, este un staroste plin de demnitate și autoritate, respectat de ucenici, de calfe și chiar de „beamteri", deși în casa lui — cum se întâmplă uneori — cântă mai mult găina. Ca și Hubăr, care nu visează pentru fiul său Natl o altă meserie decât aceea de măcelar, el este gata să-și mărite fata cu Trică, în care vede un bun viitor meșter și urmaș.

Însușirea meseriei — ne încredințează cu toată gravitatea prozatorul — nu e lucru ușor și nu se face oricum, ci după rânduieli bine stabilite. După anii de ucenicie, cum se întâmpla în mediul nemțesc (un ecou din *Wilhelm Meister* nu este exclus), urmează anii de călătorie în imperiu, în vederea desăvârșirii experienței tânărului. El trebuie să se poarte cu multă vrednicie și supunere față de meșterii mai în vârstă, care urmează a-l recomanda breslei pentru proba finală, ce are loc după un ceremonial de neclintit. Calfa de măcelar, spre exemplu, se prezintă la un fel de examen în fața starostelui, asistat de toți oamenii de bază ai breslei, care decid trecerea lui în rândul „măeștrilor". Slavici descrie amănunțit și cu inefabilă poezie un astfel de examen. Pagina e făcută să fie pildă celor ce disprețuiesc așa-zisele cariere prozaice, munca frumoasă, productivă, pe care, ca și Eminescu, artistul și pedagogul o admira sincer:

„După rânduiala breslelor, calfa de măcelar care avea să treacă în rândul măeștrilor trebuia să facă în fața starostelui și a oamenilor de încredere ai breslei, tăietura de măestru. Însoțit de un zăvod și ajutat numai de un ucenic, el trebuia să ducă la tăiere un juncan de trei ani, frumos împodobit cu flori, cu panglici și cu cârpe, pe care, după tăiere, starostele și oamenii de încredere le luau drept semne de aducere-aminte. După ce starostele se încredința că juncanul nu e amețit cu spirt, ucenicul îi dădea lovitura în frunte, iar viitorul măestru trebuia să-l înjunghie așa, ca până ce numeri zece, să nu se mai miște și să-l jupoaie iute și curat, apoi să-i scoată măruntaiele încă calde, toate acestea fără ca panglicele și cârpele să se păteze de sânge. Urmează apoi prețuirea și măcelărirea. Viitorul măestru trebuia, înainte de toate, să-și dea părerea cât cântărește carnea și cât îndeosebi seul pe care-l scoate, apoi să facă măcelărirea în șasesprezece feluri de cărnuri, fără ca să-și păteze mâinile și șorțul alb și fără ca să lase fărâmături pe butuc. Drept în încheiere, se făcea cântărirea. Cel dintâi staroste lua mușchiul din spinare, și măestrul trebuia să-l cântărească din ochi, apoi urmau oamenii de încredere..."

Asemenea oameni harnici și așezați după rânduieli bine chibzuite, cu tradiție nestrămutată, au viața lor, întemeiată pe familie și pe bunăstare materială, operă a mâinilor lor. Petrecerile de la crame, în vremea culesului, ori iarmaroacele cu lume pestriță de diferite naționalități, venită de prin toate colțurile regiunii, sunt zugrăvite cu un ochi de pictor care vede frumusețe în bogăția rezultată din muncă și din buna învoire dintre oameni. Iată o asemenea frescă preludiu:

Scanned with OKEN Scanner

„Mare lucru târgul de toamnă de la Arad! Timp de câteva săptămâni drumurile de țară sunt pline de care încărcate, care aduc bogățiile din șapte ținuturi, ca să le desfășoare prin piețele și prin ulițele Aradului și pe câmpia dimprejurul lui, unde se adună care cu poame de pe Crișuri și din valea Murășului, cu lemnărie din munții Abrudului și cu bucate de pe câmpia mănoasă, se înșiră butoaiele cu vin din podgorie, ori cu rachiu de pe Mureș, și se îngrămădesc turme de oi venite din Ardeal, ciurde de porci aduși de pe lunci, herghelii de cai crescuți pe poenele munților și cirezi de vite mânate de jelepari umblați prin lume. Ce mulțime de oameni și ce amestecătură de chipuri și de porturi și de limbi! E parcă aici mijlocul pământului, unde se întâlnesc toate neamurile. Pe înserate se aprind împrejurul orașului mii de focuri, la care stau de vorbă ori își petrec cântând aici români, colo unguri, mai departe șvabi ori sârbi, iar printre aceștia, slovaci, ba până chiar și bulgari."

Pe vremea ceaușismului, un regizor care crede că-și poate permite orice cu un text clasic, a sfârtecat romanul *Mara*, cu imagini de... „carbonari" de la 1848, luptând contra exploatării omului de către om, punând pe Trică, soldat austriac, în situația... „tragică" de a-i reprima, el fiind, firește, la origine, muncitor tăbăcar. Curată mizerie, și morală și artistică.

Filmul a trecut... Poate a și ars, în vreun incendiu, respectiva peliculă de celofan. Dar romanul lui Slavici (primul mare roman din literatura română) rămâne.

Dacă se poate vorbi de un stil al lui Slavici? Desigur! Sub influența junimiștilor, scriitorul și-a făcut din oralitatea limbii principalul mijloc de creionare a personajelor și a mediului. Lucrul este de altminteri implicat de materia însăși, și contactul cu literații de dincoace de munți n-a făcut decât să prilejuiască regăsirea de sine a artistului. Șirienească lui din copilărie este una din variantele limbii române tot atât de puternic constituită ca și moldovenească lui Creangă. Sadoveanu a făcut o dată, fără să se gândească la opera lui Slavici, o demonstrație strălucită cât privește asemănările frapante dintre graiul crișan și cel din câmpia Mureșului sau din banatul Timișanei, cu cel moldovean. Este posibil ca transhumanța să fi operat în vremuri vechi legături lingvistice dintre regiuni așa de îndepărtate. Chiar ipoteza că unii dintre ascendenții dinspre mamă ai scriitorului — ar fi originari din Borlești judeșului Neamț poate fi susținută. Efortul scriitoricesc se vede mai ales în faptul că unele dintre nuvele sunt deschise printr-un fel de „acord stilistic", *Popa Tanda* fiind cea mai caracteristică din acest punct de vedere: „Pe părintele Trandafir să-l țină Dumnezeu, este om bun, a învățat multă carte și cântă mai frumos decât chiar și răposatul tatăl său, Dumnezeu să-l ierte...! și totdeauna vorbește..." Dar maniera Creangă nu ține mult și, treptat, povestitorul se sustrage relatării, iese din contextul ei, se obiectivează, cum se spune. Nici proverbele, rezultat de asemeni al oralității inserate în text, nu au spontaneitatea celor ale lui Creangă, apărând mai degrabă ca produsul moralistului reflexiv.

Atenția dată limbii totuși nu oferă satisfacții calofililor, fraze bine și echilibrat lucrate, periate, lustruite asiduu, nu sunt de găsit. Spre deosebire de un Odobescu, cu care era prieten și cu care a colaborat, între altele la editarea operei lui Bălcescu, Slavici nu-i atent la cadența perioadei și lasă expunerea să se muleze

Scanned with OKEN Scanner

după faptele relatate, cu inevitabile asperități. Nu compune echilibrat, armonios, prin tăierea prisosurilor și păstrarea strictă a semnificativului, precum Caragiale. Și nici nu are geniul lui Creangă, care dădea povestiri perfecte, rotunjite definitiv după atâta spunere. Chiar Ibrăileanu, care nu era de loc un calofil, considera scrisul lui Slavici „cam cenușiu". Așa vor fi și alți ardeleni, Agârbiceanu și Rebreanu, receptat și acesta din urmă cu oarecari dificultăți de criticul de la *Viața românească*, rămas oarecum prea influențat de Sadoveanu. Ca și Agârbiceanu, nu însă ca Rebreanu, Slavici compune adesea ampolos, cu lungimi nepermise, aglomerând textul și încărcându-l cu amănunte. De aici inegalitatea operei, fenomen vizibil la ardeleni până la Titus Popovici, Augustin Buzura, Nicolae Breban și Ion Lăncrănjan. Însă, acolo unde mediul și oamenii prezentați sunt cunoscuți în adâncime, prin puterea observației, asimetriile și asperitățile se pierd, iar pagina devine mult mai fertilă decât oricare alta ieșită din pana rafinamentului tributar modelelor ori sacrificând adevărul în folosul „artei". Slavici aduce asprimea, dar și frumusețea unei lumi în care ne recunoaștem, astfel încât opera sa rămâne una dintre cele patru temelii trainice ale literaturii românești, alături de cea a lui Creangă, Caragiale și Eminescu. Nu e de loc întâmplător că tocmai marele poet, care l-a descoperit și l-a sfătuit în primii săi ani, este primul care observă, în recenzia pe care i-o consacră la *Novelele din popor (Timpul,* 1881), valoarea scrisului lui Slavici: „Fiecare din chipurile care trăiesc și se mișcă în nuvelele sale e nu numai copiat de pe ulițele împodobite cu arbori ale satului, nu seamănă numai exterior cu țăranul român în port și în vorbă, ci au fondul sufletesc al poporului, gândesc și simt ca el."

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU MACEDONSKI[1] ȘI CURENTUL DE LA „LITERATORUL"

Adversarii Junimii au fost relativ numeroși și de nuanțe diferite în epocă, de la Cezar Bolliac la Hasdeu, G. Sion, V.A. Urechia, până la socialiști. În general împotrivirea față de curentul de la *Convorbiri literare* se făcea în numele unor principii — măcar și de formă — între care acela al finalității literaturii trecea înaintea tuturor celorlalte. Nu tocmai acesta era însă cazul lui Macedonski care, cel

[1] ALEXANDRU MACEDONSKI (14 martie 1854, București — 24 septembrie 1920, București; există și părerea că s-ar fi născut la Craiova) este fiul generalului unionist și zelos partizan al lui Cuza, Alexandru Macedonski, mamă fiindu-i Maria, fiica pitarului Dimitrache Pârâianu, boier oltean de viță. Împrejurarea ne apare suficientă pentru împământenire, dat fiind că bunicul Dimitrie, împreună cu un frate al său, Pavel, veniseră din sudul Dunării, participând din plin la revoluția lui Tudor Vladimirescu. Copilăria și-a petrecut-o la moșiile părintești de pe valea Amaradiei, în Dolj, la Adâncata și Pometești. Și-a făcut studiile la un pension din Craiova, fără însă a i se putea afla un certificat ferm de absolvire a mai mult de patru clase gimnaziale, completate desigur pe cale particulară și autodidactă, poate și peste hotare, unde tânărul de 16 ani călătorea, ca „student" zice el, în Austria sau în Elveția (la Viena, Gleichenberg-Stiria, Geneva etc., prin 1870) și Italia (Veneția, Florența, Neapole etc.). Sunt unele știri că ar fi frecventat Institutul Schweitz din București și chiar Facultatea de litere de aici, firește fără finalitatea unor atestate. Debuta în 1870 la *Telegraful român* din Sibiu cu *Dorința poetului*, o compunere de tot juvenilă trimisă din străinătate. În 1873 îi apărea placheta de versuri *Prima verba*, semnată „Al. Macedonski student în litere". În același an scotea la Craiova revista *Oltul* unde publica poezii și se făcea cunoscut prin articole antiguvernamentale și mai ales antidinastice virulente, afirmându-se ca partizan al grupului liberal de stânga. La mijloc sunt mai mult pornirile temperamentale ale tânărului, foarte orgolios și doritor a se afirma, ca și nedreptatea resimțită de familie în urma morții îndeajuns de stranii, suspecte chiar a generalului Macedonski, întâmplată la 23 septembrie 1869, adversar el însuși al dinastiei de Hohenzollern, întronată după abdicarea lui Cuza, al cărui ministru de război fusese, acum înlăturat din funcții, redus la o pensie derizorie. Ca urmare acestor manifestări publicistice, tânărul fu arestat și depus la Văcărești, eliberat apoi după trei luni, după un proces de oarecare zgomot, încheiat în favoarea deținutului, cum se întâmplă cel mai adesea la noi, unde nu poți fi sigur niciodată pe ce teren politic pui piciorul. Veniți la putere, amicii politici îi oferă prefectura Bolgradului (sudul Basarabiei mai

puțin după 1882, se va manifesta ca un apărător al purității artei și al autonomiei esteticului, așa cum reiese din o serie întreagă de articole, cum ar fi *Logica poeziei* (1880) sau *Poezia viitorului* (1892), prin care simbolismul francez își trimite ecourile în literatura română. Împotrivirea lui față de junimism este mai mult de formă, sau altfel spus mai degrabă ca reacția unui francofil, în prelungirea lui Heliade ori Bolintineanu, față de ieșenii germanofili întrucâtva, atunci când nu îmbracă aspectele unor răfuieli personale izvorâte din orgoliul mai peste fire al scriitorului, dornic să se afirme cu orice preț, perfect conștient altminteri de valoarea lui. (La mijloc poate intra, altfel privind lucrurile, o fațetă mai ascunsă a antidinastului, fiul generalului Alexandru Macedonski, nepotul lui Dimitrie și Pavel, pandurii din oastea lui Tudor, veniți în nordul Dunării din Serbia răscoalei lui Karagheorghievici. Macedonski mai făcea figură și de nobil năpăstuit, în trufia lui aristocratică, arătându-se scoborâtor din niște fantezişti prinți lituanieni.)

Atitudinea de frondă a lui Macedonski, zgomotul pe care îl făcea necontenit în jurul persoanei sale trebuie să fi displăcut profund junimiștilor, intelectuali decenți, măsurați, constructori în cultură. Pare acum de necrezut, dar Eminescu îl punea pe poetul *Nopților* alături de niște Drăgescu, Botta, Grădișteanu, arătându-l a fi având o „fizionomie de frizor", infatuat, obraznic, cu nimic mai presus decât baronul Dimitrie Petrino, celălalt adversar. Nici când scria atât de judicioasa

---

aparținea pe atunci României) în 1876, post dificil unde, firește, cu lipsa lui de experiență și de tact, Macedonski nu făcu față. La fel se întâmplă și cu postul de administrator al Gurilor Dunării, în 1878, la Sulina, unde iarăși nu stătu mult. În timpul războiului scotea ziarul *Vestea*, timp de un an, urmat de alte publicații de asemeni efemere, cu titluri dintre cele mai grăitoare pentru firea redactorului șef: *Trăznetul, Fulgerul, Plevna, Dunărea*. Cea mai importantă este revista *Literatorul* (apărută cu oarecare regularitate între ianuarie 1880-martie 1885, apoi între 1886-1887, 1890, 1892-1894, 1895, 1897, 1899-1900, 1918)care îl va impune ca șef de școală și de cenaclu, nu numai colaboratorilor și ciracilor lui, un Bonifaciu Florescu sau Th. M. Stoenescu și alții, dar și în fața unor scriitori de prestigiu, printre aceștia, la început, chiar Alecsandri. Și Titu Maiorescu manifesta pe atunci deferență față de activitatea poetului și-l invita să citească în cenaclul Junimii bucureștene bincunoscuta *Noapte de noiembrie*, la rându-i Macedosnski dedicându-i volumul de *Poezii* apărut în 1882. Foarte curând însă poetul intră în conflict mai cu toată lumea din breaslă, se izolează în cercul lui de discipoli destul de neînsemnați, totul culminând cu veninoasa, lipsita de eleganță epigramă îndreptată contra lui Eminescu în iunie 1883, chiar în momentul izbucnirii fatalei boli.Cu oprobiul public asupra sa, Macedonski este silit, în 1884, să plece la Paris. Acolo încerca, cu puține șanse desigur, să se afirme în poezia franceză, frecventa cercuri literare și chiar întemeia cu un grup de amici revista *La Walonie*, care va apărea însă la Liege, în 1885. Revenit în țară după un an, reia activitatea de la *Literatorul*, scoțând curând și alte reviste, precum *Liga ortodoxă*, unde debutau Arghezi și Gala Galaction, *Forța morală*, în paginile căreia va face loc, prin condeiul lui C. A. Ionescu-Caion, nedreptelor acuzații de plagiat aduse lui Caragiale în legătură cu drama *Năpasta* etc. Activitatea scriitorului continuă să fie abundentă și din ce în ce mai valoroasă, de la *Poezii* (1882), la *Excelsior* (1895), versurile franceze din micul, excelentul volum *Bronzes* (1897), romanul-poem, tot în limba franceză, *Le Calvaire de feu* (1906) — a cărei versiune română va apărea în 1916, cu titlul *Thalassa — Flori sacre* (1916-1920), până la culegerea cuprinsă sub titlul *Poema rondelurilor* (1916-1920). Deloc neglijabilă rămâne activitatea publicistului, în continuare, în special cu

și laudativa, pe drept, recenzie la *Novelele din popor* ale lui Slavici, redactorul de la *Timpul* nu uită răutățile la adresa lui Macedonski, ale cărui scrieri le pune în contrast cu literatura „sănătoasă" și popular-românească a prozatorului ardelean, prietenul său. Desigur riposta macedoniană nu va întârzia să vină, dură, nedreaptă, mult prea lipsită de tact mai ales, menită să-i atragă pamfletarului indignarea tuturor: „Un ins pretins poet acum/ S-a dus pe cel mai jalnic drum... etc". Răfuieli aproape tot atât de penibile a avut cu Alecsandri (care îl va înfățișa, am arătat, sub chip de Zoil, în *Fântâna Blandusiei*), cu Maiorescu, Caragiale și cu mulți alții, aproape fără alegere, printre cei atacați figurând și liberali notorii, un C. A. Rosetti de exemplu, alături de care militase până la un moment dat. O încercare de a atrage pe Macedonski la *Convorbiri literare* a existat din partea lui Maiorescu, poetul citind în Junimea bucureșteană *Noaptea de noiembrie*, față fiind Alecsandri, care salutase apariția *Literatorului* cândva, Iacob Negruzzi, Slavici, chiar și Eminescu. În sfârșit, volumul de *Poezii* din 1882 poartă dedicația: „Cu înaltă stimă domnului T.L. Maiorescu". Pe urmă mentorul Junimii va deveni sub condeiul lui Macedonski numai „decentul docent" și „philosophul Barbișon".

Trecerea unui veac și mai bine a scufundat însă în subsolurile istoriei literare vechile polemici și opera lui Macedonski, pe multe sectoare ale ei, ne apare acum tot atât de valoroasă ca și aceea a marilor săi contemporani, strălucind cu toată puterea. Acum orgoliul și infatuarea poetului par ingenue și ne mirăm cum au putut contribui la acoperirea ei până mai deunăzi, minți mai obtuze continuând a mai avea rezerve încă. Suntem mai ales surprinși de împlinirea profeției unui poet atât de egolatru, ce se socotea în viață-i drept „blestemat":

> Dar când patru generații peste moartea mea vor trece,
> Când voi fi de-un veac aproape oase și cenușe rece,
> Va suna și pentru mine al dreptății ceas deplin
> Și-al meu nume printre veacuri, înălțându-se senin,
> Va-nfiera ca o stigmată neghiobia dușmănească,
> Cât va fi în lume inimi și o limbă românească.

În *Prima verba*, micul volum de la 1872, aflăm accentele juvenile de revoltă, în umbra lui Heliade și Bolintineanu, și versurile amintesc de primele poezii ale lui Eminescu, nu mai puțin influențat și el, la început, de aceiași înaintași:

---

articolele și studiile lui de teoria poeziei, precum *Poezia viitorului* (1898), *Logica poeziei* (1880), *Despre poezie* (1895), *În pragul secolului* (1898), ca și prozele din *Cartea de aur* (1902) și alte culegeri de nuvele. De adăugat îndată piesele de teatru: *Iadeș* și *Unchiașul sărăcie*, jucate la Național în 1880, *Romeo și Julieta*, adaptare după Shakespeare și adaptarea după germanul Zacharias Werner, *3 Decembrie* (în original, *24 Februar*), *Saul*, scrisă în colaborare cu Cincinat Pavelescu, *Le Feu?* — cu care gândea să cucerească scenele pariziene — și *Moartea lui Dante*.

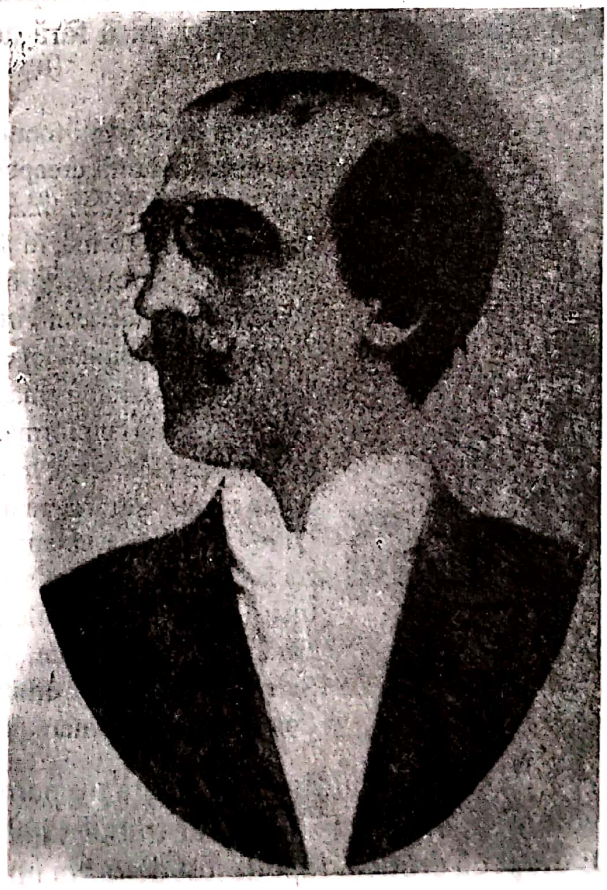
BIBL.: *Opere*, I-IV, 1936-1946, ediție și studiu de T. Vianu, Fundațiile Regale; *Opere*, I-V, F.P.L., 1966-1969, Studiu introductiv amplu și îngrijirea textului, note, variante, cronologii etc. de Adrian Marino. De același istoric literar, *Viața lui Alexandru Macedonski*, F.P.L., 1966; M. Zamfir, *Introducere în opera lui Macedonski*, Ed. Minerva 1972; *Alexandru Macedonski interpretat de...*, pref. de Fănuș Brăilășteanu, Ed. Eminescu, 1975.

Când legea cea sanctă vedea-vei călcată,
O lege prin lupte ce fu proclamată!...
Nu! Nu vei tăcea!...
Sub stindardul țării, cu toți ne vom strânge;
Călcătorii legei vor zăcea în sânge;
Ne vom răzbuna!
(*Strigătul inimei*)

Influența lui Alecsandri se întâlnește în unele strofe ce cântă natura:

Îmi place, către seară, prin selbea-ntunecoasă,
Să șed lângă un arbor, să cânt și să privesc!
S-ascult a filomelei cântare-armonioasă,
Ș-a celorlalte paseri concertul îngeresc!
(*Prin selbea-ntunecoasă*)

Puțini, între poeții români au teoretizat atât de mult în marginea poeziei ca Macedonski. Și mai puțini au fost cei inconsecvenți cu propriile lor teorii cum a fost poetul *Nopților*. În 1882, așa cum reiese din prefața la volumul ce publica acum, matur, fără nici o îndoială, tânărul de 28 de ani — ce se declara, prin tată, descendent de dinastia lituană Biberstein-Rogala, în orice caz, prin mamă, aparținând la vechi familii boierești autohtone: Urdăreanu, Brăiloiu, Fisența — făcea profesie de credință în direcția poeziei sociale. Ca Bolliac și Hasdeu, după zece ani de carieră, Macedonski care-și înclina volumul lui Titu Maiorescu declara că poezia trebuie „să ne vorbească mai mult despre *om* decât despre frunze; să ne vorbească mai mult despre inime decât despre stele; să cugete, mai mult decât să cânte!“ E adevărat, el admira pe Heliade, pe Bolintineanu și pe Alecsandri, însă ca fiu al generalului Macedonski, nedreptățitul, deposedatul de avere și de moșii, crescut la „Școala Nenorocirii“, respinge „Poezia duioșiei“, tonul „plângeros“, lamartinian; el voia să cânte „pentru oameni și să poarte în mână sceptrul cugetării“. Era invocat lord Byron, care se născuse bogat și murise sărac, iar dintre români erau citați — nevinovată ambiție, tipic macedonskiană, de a face prozeliți! — ca exemple de simțire



Al. Macedonski

Scanned with OKEN Scanner

autentică Duiliu Zamfirescu (care avea să fie repudiat mai târziu, cu amărăciune, ca unul ce trecuse în tabăra adversă), Th. M. Stoenescu și Carol Scrob (obscuri atunci, ca și acum, dar rămași credincioși maestrului). Acum poetul cânta infernul ocnelor, unde se aflau „victime înfierate de destinul inamic", condamnate „să lase — orice speranță pentru vecinicie-afar". Ecourile din *Infernul* lui Dante sunt certe în zugrăvirea bolgiei-ocnă:

Guri deschise-n vârf de stâncă, galerii nemăsurate,
Bolți al căror arc se pierde într-un haos neguros,
Astfel se deschid sub munte ocnele înfricoșate,
Cel de pentru veșnicie loc de muncă fioros!
Aci fumurile lumei nu pot să se scoboare,
Și nici vaiete, nici lacrimi nu pot să reurce-afar',
Iar pe ceruri de-arde încă binefăcătorul soare,
Pentru cei ce sunt năuntru strălucește în zadar!
(*Ocnele*)

Într-o „satiră" sunt condamnate „formele", s-ar zice în lumina cunoscutelor idei ale lui Maiorescu. Versul este amplu, impetuos, sarcasmul apropiat de acela al lui Eminescu din *Scrisori*, însă fără adâncimea și puterea de transfigurare de acolo:

Forma-nghite astăzi fondul, și-o justiție diformă
Trece-n fața lumii dreaptă, dac-a pus dreptatea-n formă!
.....
În armată este formă, în dreptate este formă,
În biserică tot formă, și-n gazetării reformă.
Formă în căsătorie, în virtute formă iar...
Formă este-n fruntea legei, fondul este la dosar!
Trebuie să nești în formă, dacă vrei să porți un nume;
Trebuie să mori cu formă, dacă vrei să pleci din lume;
La intrarea ta în viață, trebuie ca să-ți plătești
Toate taxele intrării, că de nu, te păcălești.
La ieșirea ta de-asemeni, fără formă nu se iese,
Ca și-acolo ai de plată atestate și decese!
Însuși eu, poet prin suflet, înșirând aici aceste,
Fără ca să cuget, poate, jertfesc formelor funeste,
Și, umblând pe-a lui orbită, globul nostru vagabond,
Poartă astfel în spinare forme de-oameni fără fond.

Programul afișat în prefață nu pare a fi urmat întru totul nici măcar în acest volum, în sensul că poetul ar trebui să se eclipseze cântând suferința celor mulți. E drept că erotica, fapt destul de rar la un mare poet liric, lipsește aproape cu totul sau rămâne superficială, pentru că egolatrul Macedonski nu s-a putut iubi decât pe sine. Împotrivirea socială ia de pe acum înfățișarea byronismului, după cum reiese din niște *Accente intime*:

Societate crudă, acuzatoare vecinic,
Sunt mulți care lumina cerând-o l-al tău sfeșnic

S-au ars, ș-ale lor inimi, ca niște urne sfinte,
Păstrează-abia cenușa din mii de simțăminte,
Sunt mulți care-n mijlocu-ți și-aduseră junețea,
Ca să-ți împrospăteze cu dânsa bătrânețea;
Tu, absorbind degrabă prinoasele pe rând,
Te-ai folosit de ele și i-ai privit căzând,
Și-n loc ca să-ntinzi mâna victimelor simțirii
Ai râs. — Fatale timpuri! Când plânsul nu excită
Decât râsul ironic sau mila ipocrită.
Asupra-vă planeze blestemul Omenirei!

Cu temperamentul său, frecventând desigur și pe Baudelaire, poetul ia poza de blestemat și-și apără confrații răstigniți în cuie de societatea care-i condamnă să poarte o cruce și nu le recunoaște meritele decât după moarte:

De suferinți ei sunt exemple,
Când mor li se ridică temple
Și falnice statuie!
În viață însă duc o cruce
Pe care toți se-ntrec s-apuce
Să-i răstignească-n cuie!
(*Poeții*)

În *Mângâierea dezmoștenirii* apare elementul autobiografic acut:

Din averea strămoșească astăzi nu mai am nimic,
Jefuit de cămătarul cel sfruntat și fără milă.
Nu-i rostesc mârșavul nume: să-l rostesc îmi este silă;
Nici nu scriu aceste versuri ca să-l bat ori să-l urzic,
Că și-a-ntins Dumnezeu dreapta de acum a-l apăsa;
Și de-mi smulg aceste versuri din a inimii durere,
Nu regret c-am pierdut astfel o zadarnică avere
Deznodarea soartei mele este tot în mâna sa!

De pe acum însă geniul poetic macedonskian descoperă „perihelia", purificarea spiritului de mizeriile vieții cotidiene prin poezie, zborul spre astre, ca în *La Harpa*:

Răsuna a mea harpă să zbor în alte sfere,
Să las departe-n urmă plăcerile-efemere,
Să mă ridic deasupra acelor nori de-atlaz,
Să merg până-n eternul cu lacrime de stele,
Și să-ntâlnesc în cale-mi cometele rebele
Iar raze purpuroase să-mi puie pe obraz!
Nou înger — de-ai vrea aripi să-mi dai —, eu aș străbate
Cu tine împreună mai sus d-Eternitate!
Aș înhăma la caru-mi planetele pe rând,
Mi-aș râde și de oameni și de Dumnezeire,
Aș fi mai rău ca Iadul, mai bun ca o zâmbire
Și-aș face-o lume nouă din tainicul meu gând!

Scanned with OKEN Scanner

După exemplul lui Musset, invocându-l ca atare și imitându-l uneori, Macedonski compune *Nopțile*, poeme de inspirație romantică largă, străbătute de sarcasm și ironie, de satanism. Noaptea ar fi momentul meditației asupra condiției poetului condamnat să trăiască într-o lume indiferentă la suferință și la frumos (*Noapte de iunie*). Urmând și pe Baudelaire, în *Noapte de februarie* se indigna împotriva spectacolului hidos al prostituției. Contrastul dintre abjecțiune și sublim e făcut violent, deocamdată fără măiestria lui Arghezi:

Mi s-a părut întotdeauna un ce scârbos și crud
Ca dupe-o noapte de orgie, pe buze încă de vin ud,
Să te cobori în acea ocnă la care s-află condamnate
Nenorocitele ființe ce se numesc prostituate.
Mi s-a părut întotdeauna că este-o crudă profanare
Să uiți că mumă ți-e femeia și că în pântec te-a purtat,
Nepăsător să pui pe buze o fioroasă sărutare,
Precum se pune un stigmat.
Și câtă osebire este între amor și infamie?
Între cădere și cădere, sau sărutări și sărutări...
De-o parte, tainică plăcere ce se-nfășoară-n poezie,
De alta, bestialitatea unei reci înflăcărări.

Sarcasmul este împins așa de departe, încât în *Noapte de martie* poetul blestemă ceasul în care a fost adus pe lume, în timp ce în *Noapte de ianuarie* ura antiburgheză apare cu totul neacoperită:

M-am născut în niște zile când tâmpita burghezime,
Din tejghea făcând tribună, legiune de coțcari,
Pune-o talpă noroioasă pe popor și boierime;...
Zile când se-mparte țara în călăi și în victime
Și când steagul libertății e purtat de cârciumari.

Contrastul urât-frumos e hohotitor mai ales în *Noapte de noiembrie*, poemul sarcastic al înmormântării omului de geniu. Însă convoiul, „splendid ca o ironie", conduce la cimitirul Belu nu pe „bătrânul dascăl", ca la Eminescu, ci pe însuși poetul Macedonski, scârbit peste măsură de această mascaradă „bine întocmită". Evident, prea multele și insistentele referiri la propria-i persoană împiedică pe alocuri zborul liric, și putem bănui grimasa lui Eminescu ascultând pe zgomotosul bard citindu-și poemul în cenaclul „Junimii". Cu toate acestea, poezia mare, autentică, sfârșește prin a se impune, prin aceleași valuri de întrebări retorice ce răbufnesc din ironia imensă, abia conținută:

Coșciugul meu în fine e dat în jos pe scară...
O muzică-l primește cu jalnica-i fanfară;
In urmă-i se aude suspinul năbușit
Al scumpelor ființe ce-n lume m-au iubit.
În negru și în lacrimi prietenii-mi s-arată,
Iar muma mea-ntre dânșii apare leșinată,
Pe când pornește dricul și-al lui întreg convoi

Cu doi jandarmi nainte, cu doi jandarmi napoi.
Și ce?... E cu putință?... Paradă și onoare,
Pe când aveam speranța să mor într-un spital?
Și ce?... Se plânge însă acela care moare
Și nu-i mai este viața un comic carnaval?
Și ce?... N-au să mă ducă pe masa de disecții?
Și ce?... N-au să-mi împartă cadavrul meu în secții,
Și n-au să-mi pună oare nici creieru-n cântar,
Luând apoi pretextul de lacrimi și de afecții,
Pe groapă au să-mi toarne pietroiul tumular?
Dar ce-am fost oare-n lume?... Ce cugete sublime
Veniră să mă-nalțe trecând pe harpa mea?...

S-ar zice că făcând atâta caz de persoana sa, descriind amănunțit cortegiul de înmormântare, întreprinzând chiar un fel de topografie a Bucureștiului, pomenind de apariția rudelor și a prietenilor, de cei ce beau șampanie la Capșa, de spectacolul cu *Mușchetarii* la Național, înserând în versuri nume proprii ca Odobescu, Sion, Ventura, Urechia etc., Macedonski pierde simțul măsurii și al echilibrului în compoziție. Însă suflul poemului devine eliadesc și cucerește tocmai prin această aglomerare de fapte, idei și sentimente puse în mișcare de o furie postumă, fără multă filozofie. Filozofia, dacă este, cade într-un fel de descripție naturalistă (suntem la momentul Zola), ca în acest pasaj unde e înfățișată viziunea ospățului viermilor care invadează cadavrul în mormânt:

Gândind aceste vorbe, vederile-mi senine
Zăreau din fundul gropii, târându-se spre mine,
Un șir de viermi oribili cu corpul cenușiu;
Cu toții pe coșciugu-mi se urcă sau s-agață...
S-apropie minutul cu dânșii să dau față...
Puterea îmi lipsește să-i calc și să-i zdrobesc,
Și ei rozând capacul coșciugului vorbesc;
„A! iată, zice unul, e omul și-a lui fală...
Priviți-i slăbiciunea sub piatra mormântală,
Și el a fost în lume întâiul dobitoc!
Mânca pe celelalte ca lupul într-o turmă...
Mâncat va fi acuma de cele de pe urmă;
Loc viermilor să intre!“ Și viermii-avură loc...
Intrară câte unul prin scândurile roase...
Pe talpa cizmei mele urcau, urcau, mereu,
Sudoarea într-o clipă m-ajunse pân'la oase,
Voii să strig... Dar somnul cel vecinic este greu.
Mârșav, deodată, unul pe buze mi se prinse,
Înfig doi alții-n pulpe mandibulele lor,
Pleoapele la urmă de-un roi îmi sunt atinse,
În ochi îmi intră zece... Era îngrozitor.

Dintr-o dată, planul se răstoarnă. Coborârea în lut și descompunerea cărnii se află la capătul opus apoteozei, al purificării absolute, dar ea constituie și punctul de salt al spiritului inalterabil spre stele:

Simții atunci în mine o repede schimbare...
Părea că mă duc îngeri pe-o dulce legănare...
Lăsându-mi învelișul la viermii din mormânt,
Pluteam prin al meu suflet mai sus de-acest pământ.

Noapte de mai este un imn închinat naturii, frumuseților eterne ale universului, moment de beatitudine totală și de desprindere de proza vieții comune. Versurile au acum solemnitatea și sunetul senin al bronzurilor. Câte un stih e reluat în leitmotiv wagnerian:

Veniți privighetoarea cântă și liliacul e-nflorit:
Cântați: nimic din ce e nobil, suav și dulce n-a murit.
Simțirea, ca și bunătatea, deopotrivă pot să piară,
Din inima îmbătrânită, din omul reajuns o fiară,
Dar dintre flori și dintre stele nimica nu va fi clintit,
Veniți; privighetoarea cântă și liliacul e-nflorit!

Unde ritmul este dat și de alternarea clară a rimelor masculine împerechiate pe vocala cea mai scurtă, închisă, *it*, cu cele feminine, pe vocalele cele mai deschise, *ară*.

Apoteozarea prin frumusețile naturii, smulgerea din proza grea a vieții o aflăm și în atât de caracteristica, emblematica, *Excelsior*, care împrumută titlul ei întregului volum apărut în 1885:

O! cer, natură,
O! Dumnezeu, mister albastru,
M-ai ridicat peste dezastru,
Peste blestem și ură.

Evident, Macedonski avea să facă teoria geniului, a poetului *supra-om*, trimisul divinității pe pământ, „chemat să cugete și să simtă mai mult decât obștea, să știe mai mult decât toți, dar și să sufere mai mult." Geniul este un vizionar, în chipul cum îl propunea Rimbaud în *Lettre du voyant* (pe care Macedonski nu l-a cunoscut, dar a venit în atingere cu ambianța lui), abstrăgându-se necontenit din realitatea vulgară, tinzând mereu spre frumos, „către mai bine, către superior, către perfecțiune". Eliberată din contingent, inima lui se umple de „clar azur și soare de-aur". Ca și Mallarme: *„De l'éternel azur la sereine ironie/ Accable, belle indolemment comme les fleurs,/ Le poète impuissant qui maudit son genie/ A travers un désert stérile de Douleurs (...) L'Azur triomphe, et je l'entends qui chante"*, în *Perihelie* el se simte sorbit spre înălțimile pure:

Clar azur și soare de-aur este inima mea toată,
Și pe când rămâne corpul în destinul cunoscut,
Peste sufletu-n urcare este greu ca să mai poată
Să apese-amărăciunea, de-aur este inima mea toată!

Capodopera lui Macedonski este poemul *Noaptea de decemvrie*, cuprins în ciclul *Flori sacre* (1912). În mai vechile *Stepa* sau *Cântec al slavului de sud*, poetul

dădea glas mai mult unor porniri temperamentale, explicabile prin biografie. Acum, spiritul său hrănit cu poezia romanticilor și a parnasienilor presimboliști este atras de mirajul exotismului oriental, transpus în imagini pletorice, în versuri fin cizelate, însă și în simboluri menite a sonda adâncurile sufletului însetat de înălțimi.

Într-o noapte de decembrie, un tânăr poet „idealist", disprețuitor de bani și chiar de glorie, stă și visează la gura sobei. Vocea de „foc" a inspirației îi dictează (poemul are la bază o proză parabolică, *Meka și Meka*, inspirată dintr-o povestire persană și publicată ceva mai înainte), povestea lui Ali-ben-Mahomet-ben-Hassan. Acestuia, tatăl său îi lăsase cu limbă de moarte să nu se abată niciodată de la calea cea dreaptă. Ca orice credincios musulman, Ali pleacă în pelerinaj la Meka, însoțit de un bogat convoi de cămile, cu servitori și provizii de drum, hotărât a traversa pustia arabică pe drumul cel mai drept. Odată cu el pleca și cerșetorul Pocitan-ben-Pehlivan. Ali îl invită în luxosul său convoi, însă vicleanul refuză, apucând pe căi ocolite, mai sigure. Pe drumul greu al deșertului, fără oaze și locuri de odihnă, cămilele mor, slujitorii se pierd, proviziile se sfârșesc și"Meka, Meka, cetatea cea sfântă, tot nu se zărea". Cu mâna întinsă înspre minaretele conturate la orizontul de foc, înșelător, emirul din Bagdad moare fără să fi atins ținta călătoriei sale. În acest timp, „iasma", drumețul „pocit", plecat „șchiop și searbăd" pe drumul cotit, intră pe poarta cetății sfinte. Emirul are însă viziunea Mekăi cerești:

Și moare emirul sub jarul pustiei —
Și focu-n odaie se stinge și el,
Iar lupii tot urlă pe-ntinsul câmpiei,
Și frigul se face un brici de oțel...
Dar luna cea rece, ș-acea dușmănie
De lupi care urlă, — ș-acea sărăcie
Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,
Sînt toate pustia din calea cea dreaptă,
Și-acea izolare, ș-acea dezolare,
Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare...

Noaptea de decemvrie este pentru Macedonski ceea ce reprezintă *Luceafărul* pentru Eminescu, oricât de mari ar fi deosebirile dintre cei doi poeți. „Acea izolare, ș-acea dezolare" a emirului murind sub jarul pustiei, devenite „Meka cea mare", împlinire în plan transcendent a spiritului, este echivalentul ataraxiei lui Hyperion. Indiferența metafizică lipsește, e drept, dar e compensată printr-o mare incandescență purificatoare. Arabia pustie, traversată cu fruntea sus și cu ochiul ațintit spre Absolut, simbolizează aceeași confruntare a geniului cu mizeriile vieții comune. Mijloacele sunt la înălțimea ideii. De astă dată, discursivitatea plină de sarcasm din celelalte *Nopți* lipsește. Poemul se constituie rotund, și melodia pe care se așază cuvintele — anume studiată — ține de incantația liturgică. Schema amfibrahico-dactilică:

Pustie și albă e camera moartă,
Și focul sub vatră se stinge scrumit...

rămâne neschimbată până la sfârșit, ca spre a sugera hotărârea statornică în atingerea unui țel. Fiecare troheu final de vers în rima *a* se cere completat dactilic cu începutul versului următor: „*moar-tă/ Și fo-cul*", și fiecare iamb din final de vers în rima *b* se cere absorbit într-un amfibrah: „scru-*mit*/ Po-*e*-tul" și așa mai departe, într-un fel de dulce infinitum, ritmând pasul egal al cămilelor și monotonia deșertului. Și deși fraza macedonskiană este de așa natură contruită încât unitățile sintactice se potrivesc pe câte un vers, impresia de rostogolire în nesfârșit domină punctuația, bătaia ritmică încorporând însăși pulsația ideii poetice. Întrepătrunderile de planuri produc sinestezii: viscolul nopții de decemvrie e „albastru", luna privește „cu ochi oțelit"; deodată, la flacăra inspirării, apare Bagdadul pe aurul zării, plutind în petale de roze, pură viziune desigur. Cuvintele sonore, rimele rare și împletirea de refrene produc acel „wagnerism" la care aspira poetul, cu totul potrivit aici:

Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul...
Prin aer, petale de roze plutesc...
Mătasea-nflorită mărită cu firul
Nuanțe, ce-n umbră, încet, veștejesc...
Havuzele cântă... voci limpezi șoptesc...
Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul.

Și el e emirul, și are-n tezaur,
Movile înalte de-argint și de aur,
Și jaruri de pietre cu flăcări de sori;
Hangiare-n tot locul, oțeluri cumplite,
În grajduri, cai repezi cu foc în copite,
Și ochi împrejuru-i — ori spuză ori flori.

Bagdadul! cer galben și roz ce palpită,
Rai de-aripi de vise, și rai de grădini,
Argint de izvoare, și zare-aurită —
Bagdadul, poiana de roze și crini —
Djamii — minarete — și cer ce palpită*.

Dacă ar fi să comparăm *Nopțile* lui Macedonski cu cele ale lui Alfred de Musset, pe care poetul român îl ia ca model, diferența rămâne sensibilă, în sensul originalității rezultată din temperament, cât și în sensul unei evoluții spre parnasianism, spre simbolism chiar la poetul român. E clar, de pildă, că unul din punctele de plecare pentru *Noaptea de mai*, versul amplu solemn, repetițiile muzicale, motivul naturii renăscătoare la viață etc., poate fi recunoscut într-o strofă din *La nuit de mai* ca următoarea:

Poète, prends ton luth, et me donne un baiser;
La fleur d'églantier sent ses bourgeons éclore,
Le printemps naît ce soir; les vents vont s'embrasser;
Aux premiers buissons verts commence à se poser.
Poète, prends ton luth et me donne un baiser.

* Vezi detalii în lucrarea noastră *Comentarii și analize literare* (mai multe ediții).

Scanned with OKEN Scanner

Tot așa, viziunea emirului în drum spre Meka — simbol al aspirațiilor spre frumusețea pură — își poate găsi foarte bine originea în halucinația mussetiană a „dublului" poetic, acel *„spectre de ma jeunesse"*, *„sans cesse altéré de la soif d' un monde ignoré"*, confundată cu însăși Solitudinea romantică din *La nuit de Décémbre*. Însă în cazul lui Musset, originalitatea lirismului se bizuie pe trăirea foarte intensă a unei emoții strict personale, a suferinței în solitudine, înțeleasă ca sursă a poeziei. De altfel, cele două poeme ale lui Musset sunt compuse, în 1835, într-un moment de dureroasă amintire a rupturii cu George Sand. În cazul lui Macedonski, nu poate fi vorba de suferința erotică și nici de tristețea în solitudine. *Noaptea de mai* degajă un puternic optimism, iar în *Noaptea de decemvrie* suferința se sublimează în contemplarea frumosului. Mai impersonal, Macedonski apare mai modern, apropiat de parnasianism.

Spre bătrânețe, poezia lui Macedonski tinde tot mai mult spre esențe. După exemplul lui Maurice Rollinat, pe care îl consideră „de o perfecțiune neîntrecută", dar și după acela al lui Théodore de Banville, care continua la momentul parnasian maniera lui Charles d'Orléans, compune și el rondeluri, poezii în formă fixă, de mică întindere, unele dintre ele adevărate bijuterii în arta cuvântului românesc, publicate în întregime numai postum, sub titlul generic de *Poema rondelurilor*. Având în vedere versurile șlefuite cu grijă și mai ales motivele tipice — sugerate și de titluri: *Rondelul de porțelan, Rondelul podului de onix, Rondelul pagodei, Rondelul apei din ograda japonezului* etc. —, ele ar ține de poezia parnasiană:

De mari fluturi smălțuită,
Pe-o movilă-artificială,
E pagoda argintată
De zâmbirea matinală.

Umbra pomilor mișcată,
O dezbracă, virginală,
De mii de fluturi sărutată,
Pe-o movilă-artificială.

Picurând diamantată,
Porțelanul roz i-l spală
Roua tainic deșirată
Pe fațada sculpturală,
De mari fluturi sărutată.

Ca și în *Ospățul lui Pentaur*, un poem mai vechi, publicat în 1886, tipic în această privință, unde dăm peste această splendidă natură moartă:

Un peșchir ca hiacintul masa toată o-nvelește,
Și pe purpura-nfocată, în lădițe de scandal,
Floarea tainică de lotus întristat se vestejește,
Printre poame ce se urcă pe sub bolți, piramidal.

Scanned with OKEN Scanner

Rânduiala domnitoare e de meșter plăsmuită:
Raci de mare ce spăimântă, stridii cu mărgăritari,
Având dreptul fiecare dintre scoica siluită
Să ia boaba tăinuită în calcariile tari.

Plăsmuiți după natură, pești din cărnuri delicate,
Ce cu solzi de gelatină în argint se oglindesc,
Lângă păsări de tot felul, și întregi, și despicate,
Împreună cu vânaturi nencetat se grămădesc.

Însă multe alte rondeluri aduc obișnuitele teme macedonskiene, chintesențiate. Disprețul și orgoliul ingenuu, deloc trivial de astă dată:

Acești contemporani ai mei
Fac nencetat același sport:
De treizeci de ani îmi tot zic mort,
Tot mai pizmași, tot mai mișei.

Strigoi, adesea-mi zic tot ei —,
Bătrân în ultimul resort:
Acești contemporani ai mei
Fac nencetat același sport.

Deși par lei și paralei,
N-au cu talentul vreun raport,
Și n-au nici sfinți, nici dumnezei,
Trântiți în viață de-un avort...
Dar sunt contemporanii mei.

Înălțarea prin iubire și iertare distantă a geniului, în *Rondelul meu:*

Când am fost ură, am fost iubire,
Dar, astăzi, cu desăvîrșire
Sunt mare, căci mai simt iubire,
Sunt mare, căci mă simt iertare.

Ești mare cînd n-ai îndurare,
Dar te ridici mai sus de fire
Când ți-este inima iubire,
Când ți-este sufletul iertare.

Știu: toate sunt o îndurare,
Prin viață trecem în neștire,
Dar mângâierea e-n iubire,
De-ar fi restriștea cât de mare,
Și înălțarea e-n iertare.

Aura lucrurilor, corespondențele baudelairiene, în *Rondelul lucrurilor:*

Oh! lucrurile cum vorbesc,
Și-n pace nu vor să te lase:
Bronz, catifea, lemn sau mătase,
Prin grai aproape omenesc.

Scanned with OKEN Scanner

Efluviile crinilor, în *Rondelul crinilor:*

În crini e beția cea rară:
Sunt albi, delicați, subțiratici —
Potirele lor au fanatici —
Argint din a soarelui pară.

Beția parfumului de roze, în tot subciclul *Rondelurile rozelor,* ori tabloul impresionist, muiat în una și aceeași culoare, vibrând molcom și intens în *Rondelul de aur*:

Căldură de aur topit,
Și pulbere de aur pe grâne,
Ciobani și oi de aur la stâne
Și aur pe flori risipit.

În toți, și în tot, potopit,
El bate din aripi păgâne,
Căldură de aur topit
Și pulbere de aur pe grâne.

De-al soarelui jar cotropit
Pământul, sub vrajă, rămâne
Și orice femei se fac zâne,
Cu suflet din flăcări răpit —
Căldură de aur topit.

Proza lui Macedonski, îndeajuns de necunoscută, prin comparație cu a celorlalți mari clasici contemporani ai săi, a fost eclipsată de activitatea prodigioasă a poetului. Ea este însă valoroasă, în cea mai mare parte a ei, originală, întregind armonios profilul artistului. E drept că o relație de călătorie, cum ar fi *Pompeia și Sorente* (publicată în *Oltul,* din 1874), schița *Câinele din Văcărești* sau reluarea poveștii haiducești, după Negruzzi, *Cârjaliul* (în *Stindardul,* 1876), precum și câteva prelucrări: *Legenda Lordului-Prim de Londra Whittington, Lâna de aur, Așa se fac banii* (în *Vestea,* 1877) par a fi produsele cam grăbite ale publicistului. Cele de după 1880, din perioada de glorie a *Literatorului,* sunt însă cu totul demne de luat în cosiderație.

În *Năluci din vechime,* o serie de evocări cu caracter memorialistic, cuprinse apoi în volumul *Cartea de aur* (1902), Macedonski se dovedește un prozator cu o paletă aproapre tot atât de bogată ca și aceea a lui Negruzzi sau Ghica, maeștrii „scrisorilor" în literatura română. *Pitarul, Baba Cloanța, Cănărița, Căpitanul de poștă, Ceaușul, Surugiul, Verigă țiganul* etc. aduc figuri și tablouri de epocă creionate cu o mare siguranță, deosebit de pitorești prin culoare locală, la care artistul e sensibil într-un grad foarte înalt. Iată, spre exemplu, portretul ceaușului de poștă reconstituit în maniera lui Nicolae Filimon:

Scanned with OKEN Scanner

„Cel de la poșta din Vadulat, de care mi-aduc aminte ca și cum l-aș fi văzut ieri, purta o venghiercă roșie de postav, fără mâneci, găitănată cu șnururi de fir pe cusături, cusută apoi pe de-a-ntregul în alte fireturi, și era încălțat cu nădragi de dimie albă, găitănată de asemenea, de-a lungul cusăturilor pe lângă pozunare, însă cu șnururi albastre. De la genunchi în jos, picioarele îi erau strânse în gioturi castanii, și dincolo de venghierca lui cu totul scurtă, cămașa de bumbăcel albă, scurtă și ea, îl înconjura cu crețurile ce-i scăpau din brâul de piele țintuit cu alămuri, în care-și ținea pistoalele și cuțitele".

Un fel de Chir Costea Chiorul și de Hagi Tudose este cămătarul Kyr-Năstase, văzut cu mare venin de cel rămas acum fără moșiile părintești, înghițite de ipoteci. Ca și cămătarul din Cuțarida lui Eugen Barbu, fu găsit țeapăn, într-o dimineață de iarnă:

„...l-au găsit țeapăn într-o dimineață de iarnă în pridvorul casei lui, ale cărei geamuri vântul le spărsese, pe când poleiul țăcănea-țăcănea pe cioburile câte mai rămăseseră în pervazurile ferestrelor, și pe când se năpusteau nămeții de ninsoare pe podelele odăilor și pe coperișul desfundat."

Ni se dă apoi și o listă cu lucruri boierești zălogite de cămătar, transcrisă cu voluptatea arheologică a lui Odobescu din *Câteva ore la Snagov* și putând forma deliciile amatorilor de balcanism, precum Mateiu Caragiale și Ion Barbu:

„Lucrurile zălojite de mine, Stancu Boiangiu, la anul una mie opt sute patruzeci și nouă, leatul de la Christos, în nouăsprezecea zi a lunei lui Ghenar: 1. Una rochie de satinur lucrată anevato 2. Una malotea de ghiermesut cu sangeap 3. Una pereche paftale argint suflat cu aur, cu cinsprezece pirozele pe fiecare, având în mijloc un bob de mărgăritar de-ăl mare 4. Una rochie de cors pembe, lucrată în flori de aur 5. Una altă rochie de belacoasă cu mucavale tighelite cu fir pe diresa 6. Una scurteică de moari gros, ciandriu, căptușită pe de-a-ntregul cu cacom de-ăl adevărat."

Surugiul este o altă figură de epocă. Ecourile din Pușkin și Negruzzi sunt evidente, dar portretul este muiat în culorile lui Theodor Aman:

„Cu obrajii pârguiți de soare, frumos băiețandru era surugiul dintre Talpa și Ciocănești. Din zori, el gonea de-a-ncălare pe drumul dintre aceste două poște, ca și cum ar fi fost moșia lui. Plesnind din bici și cântând, cu cămașa desfăcută pe piept, în arșița soarelui, cât și pe viscolul cumplit, puțini sunt oamenii de pe acolo care să nu-l fi văzut în vremea lui trecând înfășurat într-un vârtej de pulbere ca într-o manta de frumusețe."

Mai mult decât interesante sunt prozele pur memorialistice, autobiografice. În *Pe drum de poștă*, e povestită călătoria de la Craiova la București, a mamei și a copilului, chemați în grabă, în urma morții misterioase a tatălui, generalul Macedonski. Prozatorul se dovedește acum un analist introspectiv, în modul cum înfățișează obsesiile și spaimele adolescentului de 14-15 ani, materializate aproape, sub forma unor năluci negre fulgerând la ferestrele caretei, în goana nocturnă a cailor:

„Alte dăți, aceiași copaci, coborâți și ei de pe culmi, dau goană caretei, o ajungeau, o întreceau, rămâneau în urmă și iar o ajungeau, însă în loc să mai fie haiduci, erau călugări cu glugi negre pe cap, care pe deșelate goneau sub ei cai, se lungeau-se lungeau, creșteau-creșteau sau se poceau cum le venea mai cumplit. Vântul fâlfâia mantalele și glugile; se schimbau în demoni; se

înmulțeau cât cuprindeau dealurile și văile; erau în fața, în urma și împrejurul trăsurii. În visul lui, îl mai ajungeau de muchia dealurilor, spăimântătoare hohotiri de râsete și fioroase fâșâiri. Dar ceva era și mai grav: brațele și degetele dracilor se subțiau; mâinile li se agățau de portiță, una o deschidea..." etc.

O pagină ca acea de mai sus duce gândul la naturalism. Macedonski va repudia zolismul, teoretic, dar o serie de nuvele, ca *Între cotețe*, *Nicu Dereanu*, *Cometa lui Odorescu* sau *Din carnetul unui dezertor*, indică neapărat preocuparea scriitorului în direcția studierii obsesiilor. Pandele Vergea, spre pildă, este un maniac, o energie spirituală deviată pe ideea fixă a creșterii păsărilor domestice, nu în scopuri economice, ci așa-zicând, a perfecționării raselor în sine. Trăind între cotețele lui — într-o aglomerare de păsăret de toate neamurile, descrisă de prozator ca un potop avicol cotropitor —, fără familie, fără alte preocupări, risipindu-și averea în această întreprindere năstrușnică, riscând la un moment dat să fie devorat de lighioanele înfometate, straniul personaj este cuprins de ideea nebună a împerecherii cu neamul ornitologic și, treaz fiind totuși, se visează devenind cocoș. Ca eroii kafkieni, Pandele Vergea trăia metamorfoza, simțind cum pielea i se găurește și cum prin pori îi cresc fulgi și pene:

„O cugetare îl neliniștea... și răsuflarea i se îngreuna. Se va face el găină sau cocoș, curcă sau curcan? erau întrebări la care nu putea să răspundă... Și fulgii i se scuturau, erau înlocuiți cu pene ce nu s-au văzut... Ochii i se rotunjeau... gura i se ascuțea, se schimba în cioc... Pieptul și spatele său luau alte forme; se pomenea că dă din aripi..."

Un alt visător, de fapt un alter-ego macedonskian — rezultat poate dintr-un proces de autoironie amară, ca și Pandele Vergea —, este Nicu Dereanu din povestirea cu același nume. E vorba de un geniu ratat, care trăiește pe jumătate în vis, contemplând statuia lui Heliade, închipuindu-se, rând pe rând, mare poet adorat de mulțime, inventator mai celebru ca Fulton și Daguerre, conducător de popoare și mare general, ca Napoleon etc. Nu de altă natură este psihologia lui Odorescu (*Cometa lui Odorescu*), care se crede un mare astronom, în timp ce cometa descoperită de el nu era decât zmeul mare și roșu cu care se jucau niște copii. Avem de a face deci cu personaje grotești, donquijotești, în ultimă instanță, însă un fel de nebuni sublimi, proiectări, în anume chip, a însăși psihologiei macedonskiene.

Subiectivismul, lirismul, poezia din proza lui Macedonski apare mai cu seamă în bucățile, destul de numeroase și acestea, cu caracter descriptiv mai întâi. Puțini, între contemporanii poetului rondelurilor, au lirismul nuanțelor pictorice ca în acest tablou vesperal din *O noapte la Sulina:*

„Pe mare, pe Dunăre și prin trestii, răsfrângerile soarelui ce-și lua ziua bună păreau că zboară ca niște fluturi galbeni și roșiatici. Vapoare, cu mișcarea matrozilor pe punți, însuflețeau portul. Dinspre valuri și dinspre partea insulei Șerpilor, un vas pilot împurpurat de soarele ce se înecase pe trei sferturi în mare, se arăta cuprins de flăcări... Dar încetul cu încetul valurile se catifelau cu întunecările liliachii ale unui indigo, ce neîncetat se posomora. Trandafirii muriră în cer și pe apă. Crinii argintii își deteră sufletele în văzduhurile apusului."

Scanned with OKEN Scanner

Sau ca în această simfonie de culori și parfumuri din *Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor:*

„Se aflau printre dânsele și trandafiri de argint curat și trandafiri galbeni ca aurul mai feciorelnic. Dar ce plutea peste tot erau aripele de azur, lucitoare, de aur fluidic, ale unui vas oriental. Căci fiece floare de trandafir vorbea cu cealaltă prin graiul parfumului. Și fiece vorbă a acestui grai era o îmbătare dumnezeiască — cântec de flaut și clar de lună —, glas de privighetoare și delicată muzicalitate venită de dincolo de viața pământească."

Sub influențe mussetiene, desigur, dar poate și poești, în bucata intitulată *Maestrul din oglindă*, Macedonski ataca tema dublului. Însă totul e îndreptat spre obișnuitu-i sarcasm, și ideea din *Rondelul meu* revine: „Pisma și ura celor răi și mici m-au făcut bun și mare", se adresează el imaginii din oglindă, asigurând din nou posteritatea de durabilitatea operei sale: „Oh, maestre, care ai suferit atât, când oglinda se va sparge, vei fi și mai mare încă; vei fi atunci maestrul cel din inimi."

Povestirea științifico-fantastică, în genul Jules Verne sau Wells, dar și cu ecouri din utopii, apare în *Oceania-Pacific-Dreadnaught*. Se imaginează o uriașă navă a păcii, construită prin concentrarea tuturor mijloacelor tehnice ale viitorului, un oraș imens, plutitor peste mările și oceanele globului, departe de răutățile lumii curente. Visul este însă cenzurat de îndată, sarcasmul macedonskian revine și temerara Oceania-Pacific Dreadnaught e dinamitată de însuși trustul bancherilor care o construiseră; totul reîncepând a fi ca mai înainte, „adică bogați și săraci, fericiți și nefericiți",

Proza cea mai interesantă și mai originală a lui Macedonski este romanul poem *Thalassa*, apărut mai întâi în versiune franceză sub titlul *Le Calvaire de feu, „un roman comme on n' en publie guère de nos jours"*. *„A peine avance-t-on dans la lecture du volume* — se mai spune în prezentarea pe care autorul singur și-o face către cititorii francezi — *qu' un fort relent d' épicis orientales semble s' exaler des pages ardentes et nerveuses"*. Romanul se constituia din vechi preocupări și reminiscențe care urcă până în vremea ședерii tânărului Macedonski la Sulina, ca administrator al gurilor Dunării, timp în care vizita Insula Șerpilor, aflată în largul portului. Scrisese apoi și poezia intitulată *Lewki*, vechiul nume al singurei insule din Marea Neagră, inspirată desigur din aceleași împrejurări autobiografice. Însă cadrul în care este plasată acțiunea romanului nu are aproape nici o importanță.

Aruncat de soartă ca paznic al farului de pe Insula Șerpilor, tânărul Thalassa este acaparat rând pe rând de Eros și de Priap. Întâlnind pe frumoasa Caliopi, singura supraviețuitoare a unui naufragiu, personajul trăiește drama imposibilității iubirii perfecte, a contopirii absolute a sufletelor. Atunci Thalassa încearcă supremul sacrificiu: își ucide iubita și el însuși se dă morții. Comuniunea spiritelor prin marea taină a ieșirii din contingentul biologic este celebrată de un cor întreg de ființe mitologice marine, nimfe, fauni, driade, proslăvind pe erou pentru că avusese „vitejia să-și trăiască firea în toată deplinătatea ei." *Thalassa* ar fi, după chiar sugestia autorului, un ecou îndepărtat din idila lui Longos, *Daphnis și Chloe*.

Scanned with OKEN Scanner

Influențe au fost, în același timp, depistate și în Villiers de l'Isle Adam, cu ale sale *Contes cruels*, și apropierile de literatură comparată se pot face foarte multe, mai ales cu contemporanii postnietzscheeni, cu André Gide, bunăoară, din *La Porte étroite*. Scriitorul face parte din familia byronienilor, ca și Gabriele D' Annunzio, pe care poate îl cunoștea din trilogia sa de *Romane ale Rozei*, mai ales ultimul, *Trionfo della morte*, publicat deja în 1894. Subiectul este destul de asemănător, însă personajul lui D'Annunzio, Giorgio Aurispa, este mai mult un cinic dezgustat de viață și un mistic religios, in timp ce Thalassa al lui Macedonski apare mai curând ca un simbol al elanului spiritual tinzând spre vârsta de aur a omenirii, un „sălbatec" și un ingenuu, numai cu vagi amintiri de mitologie antică, aduse în conștiință de sângele său grecesc. Senzualismul capătă în interpretarea macedonskiană o altă nuanță, în modul cum se conjugă cu voluntarismul viril ce aspiră la esențe.

Știința parabolei, așa cum o au și cum o practică astăzi modernii, lui Macedonski îi lipsește, și opera prezintă din această cauză multe stridențe în compoziție. „Intriga" este prea „clară", am zice, localizată în timp și în spațiu totuși. Cititorul avizat face însă abstracție de toate acestea și parcurge „epopeea simțurilor" cu un ochi sub care se cuprinde întreaga creație a poetului. Inabile teoretizări eseistice — pe care un scriitor din vremea noastră nu ar fi avut naivitatea să le întreprindă, cufundând totul în aburul lirismului — sunt acoperite de somptuozitatea plastică a unui stil baroc, greu de găsit la contemporani sau la urmași. Iată, spre exemplu, descrierea mării:

„Dincolo de insulă, marea își încăiera valurile de argint. Câteva, ce ajungeau în poalele stâncilor, se prăfuiau, ca o zăpadă viscolită, sfărâmându-se pe dinții de argint ce înconjurau fermecatul pisc al străvechei Lewki.

Cele mai îndepărtate se goneau unele pe altele, fugeau și soseau, herghelii de cai albi, cu coamele în vânt. Altele, cele care încăpeau de-a dreptul în bătaia lunei, se albăstreau pe unele locuri și îngălbeneau pe altele, adâncindu-se ca niște vâlcele, pe care ar fi crescut toate florile câmpului. Erau valuri ce se mișcau sub jocuri de schinteieri sticloase, giuvaeruri lăcrămate de lună pe suprafața apelor. Spre depărtări, altele, străvăzătoare ca cerul, fugeau cu creștetul înflorit de ghiocei. Mărgăritare și topaze, safire și smaralde se deșirau de pe toate, iar mari crini albi înfloreau și pe o coastă a lor și pe cealaltă."

Senzualismul eroului se purifică printr-un fel de viziune hipnotică, ce lasă liberă simfonia simțurilor:

„În odaia farului, o spăimântătoare exaltare a ochilor aruncase însă pe Thalassa într-o înmărmurire hipnotică. Clipiri de corpuri goale, ondulări de grumaji și de șolduri, provocări de sânuri pietroase, obrăznicii roșii de buze senzuale se îmbulzeau să-l ispitească, erau peste tot și nicăieri — se risipeau și se întocmeau, îl înconjurau cu vârteje de picioare blonde și oachește, cu rotunzimi de sânuri și de brațe, cu eleganțe de mâini străvăzătoare și cu valuri de păr pe care se aprindeau lumini albastre sau flăcări aurii și roșii..."

Goliciunea Caliopei, salvată din naufragiu, prezentată în acest tablou flamboiant, pregătește spiritualizarea:

Scanned with OKEN Scanner

„O lumină de argint tremura pe goliciunea de zână a Caliopei, și între cap și flacără se statornicea o logodnă în armonizări. Lumina fâlfâietoare făcea brațe cu degete fluidice și le întindea spre gingășia șoldurilor, spre albăstria albeață a grumazilor, și de acolo spre micile sânuri, împrejurul cărora părea că se joacă."

Se înțelege, cu tenacitatea pe care o avea pentru a se impune cu orice preț, Macedonski a scris și teatru. Încă de la 1880, i se jucau, cu destul succes, la Teatrul Național, *Iadeș și Unchiașul*, *Sărăcie*, două localizări, prima după Emile Augier — autor cercetat, cum se știe, și de Eminescu —, a doua după *Le Bon Homme Misère* a lui Ed. d'Hervilly și A. Grevin. După Shakespeare prelucra *Romeo și Julietta*, iar din *Der 24 Februar* de Zacharias Werner scotea un subiect pentru tragedia într-un act *3 Decemvrie* (1881). După *Menehmi* făcea „un proverb original într-un act", *Gemenii* (1877), iar pe Alecsandri îl imita compunând în maniera lui, *Cuza-Vodă* (1882), spre a-și exprima admirația față de domnitorul Unirii, protectorul familiei Macedonski. Definitorii sunt însă *Saul* — scrisă cu colaborarea, parțială numai, a lui Cincinat Pavelescu, — *Le Fou?* și *Moartea lui Dante*. În prima, poetul făcea să apară figura de efeb a lui David, psalmistul, prefigurare autobiografică în anume chip: Macedonski însuși scrisese niște *Psalmi* profani, precedând astfel pe Arghezi. În cea de a doua, proiectată spre a cuceri scenele Parisului — lucru ce nu s-a întâmplat totuși —, e înfățișată figura napoleoniană și macedonskiană în același timp, a unui mare bancher, care, prin manevre de bursă (temă frecventă în literatura de la finele secolului trecut), plănuia îngenunchierea capitalismului american și ridicarea Franței la strălucirea ei din epoca imperială. În *Moartea lui Dante*, Macedonski a voit să se identifice cu marele florentin, izgonit ca un paria din cetatea sa natală, dar încrezător până la moarte în gloria sa postumă de mare poet:

Și secolii ce au să vie
Cu totul drepți vor ști să fie...
Răzbunători vom naște-n lume,
Încoronându-i al său nume
Cu ale gloriei ghirlante
Și dăruindu-i nemurirea,
Italia va fi chiar Dante,
Iar a lui țară, Omenirea.

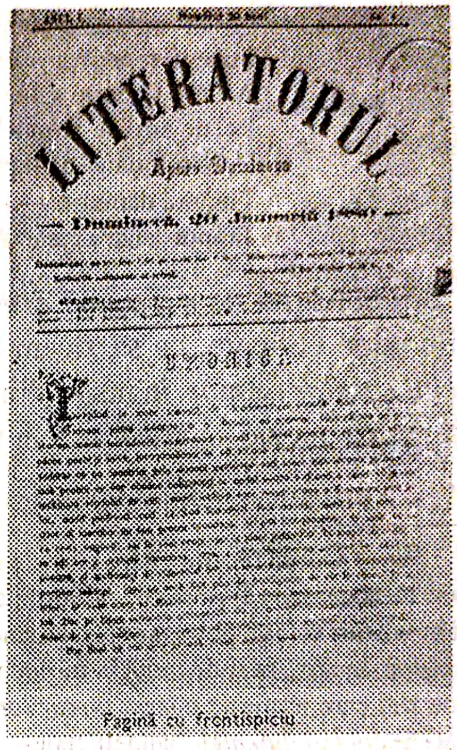
De o mare importanță, hotărâtoare pentru dezvoltarea literaturii și în special a poeziei românești de la momentul simbolist, sunt ideile estetice ale lui Macedonski, exprimate zgomotos și, firește, fără metodă la acest spirit autodidact și impulsiv. Că avea obiceiul să ridice în slăvi, într-un chip absolut de neînțeles, poeți ca Th. M. Stoenescu sau Carol Scrob, că lăuda cu mult fast un scriitor ca Duiliu Zamfirescu, la debuturile lui, pe care îl repudia ulterior cu tot atâta exagerare etc., lucrul nu mai are acum nici o importanță, după trecerea anilor, aruncând, cel mult, noi lumini asupra ciudățeniilor omului și artistului. Interesant este mai ales faptul că chiar din prefața de la volumul de *Poesii* din 1882, în care, după cum am văzut, se făcea teoria poeziei sociale, în chip oarecum surprinzător și contradictoriu,

Scanned with OKEN Scanner

Macedonski se arată a fi la curent cu literatura Apusului și vorbește de muzicalitatea versului:

„Fiecare literă din alfabet, reprezentând un ton muzical, am făcut un studiu deosebit asupră-i, și, la timp, va forma un volum care va fi citit de aceia care iubesc *muzica poeziei*."

Cu doi ani mai înainte, într-un articol din *Literatorul*, intitulat *Logica poeziei*, aflăm raționamente de-a dreptul suprinzătoare, putând depăși, ca modernitate, pe însuși Maiorescu, întrucât privește conceptul de poezie: „Logica poeziei este nelogică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însuși absurdul." Exemplele, compuse sau culese din mari poeți, Virgil, Dante, Racine etc., cu scopul de a demonstra caracterul „ilogic" al expresiei poetice, sunt de asemenea frapante: *noapte nebună, soarele care tace, un loc mut de lumină, lumină răgușită, fanfare colorate* etc. Poezia — continuă Macedonski demonstrația sa — este în anume chip Neînțelesul, confundat cu însăși Divinitatea. Ea nu este accesibilă oricui, ci numai celor aleși, dotați pentru aceasta. Criticii nu ar trebui, în consecință, „să strângă între tâmplele strâmte ale logicei, după care se conduce proza, divinul zbor al poeziei". Iată, așadar, formulat încă de aici postulatul criticii impresioniste de mai târziu. Aceasta în virtutea faptului că poezia „fuge despletită, aci în nori, aci pe pământ, și puțin îi pasă ei de composatele reguli". Este vorba deci de ceea ce numim astăzi inefabilul în poezie.


LITERATORUL

Pagină cu frontispiciu

„Literatorul"

Ceva mai târziu, după 1890, în articole ca *Poezia viitorului* (1892), *Despre poezie* (1895), *În pragul secolului* (1899) etc., fiind la curent cu dezvoltarea poeziei în Apus — ceea ce nu fusese de loc cazul junimiștilor, în frunte cu Maiorescu —, Macedonski face teoria simbolismului. Demonstrațiile nu sunt de loc sistematice și varianta simbolismului adoptată de el, așa-zisul *instrumentalism*, nu a putut să prindă. Chiar propriile lui încercări rămân simple experimente ce au putut stârni zâmbetul contemporanilor, precum aceste versuri din *Înmormântarea și toate sunetele ei:*

Un an, dând d-ani, leag-ani d-an, d-ani vani!
D-atunci, un lanț întreg s-a format,
D-atunci de când în groap-a intrat!

Un an, — dând d-ani, leag-ani d-ani, — d-ani vani,
D-atunci un lanț întreg s-a format!

Formalismul e mai mult decât evident, cras, și Macedonski — analog unor structuraliști din vremurile noastre — este nevoit să caute anume teme spre a-și exercita industrioasa-i metodă. Așa și în *Lupta și toate sunetele ei:*

Țip trâmbițe. țepeni pe cai, cavalerii
Rărire-ale lor rânduri. Redeșteptat-a
Titanica frunte a munților antici.
Sunetul repede. — Tobe bat; — tabăra
Arbore flamure splendide! — Soarele
Poleie armele-armatelor. — Zgomotul
Urcă semnalul de luptă, lovitura
Tunului dându-l. — Pe foc fac foc flintele;
Tropot scadroanele și se amestecă.

Simbolismul de substanță este mult mai prezent, după cum am văzut în poeziile unde el apare, ca să zicem așa, spontan, ca în *Rondelul lucrurilor,* în *Rondelul rozelor ce mor,* în multe din pasajele din *Nopți,* ca și, mai ales, în atât de caracteristica poezie, apărută încă în volumul de la 1882, *Hinov,* scrisă în versuri albe*.

---

* *Hinov* ar fi să fie una dintre primele experimentări a ceea ce numim *versul liber,* nu numai în poezie românească (deși, cât ne privește, cum am arătat la locul potrivit, încă Iancu Văcărescu scria și în versuri *sciolti,* după modele italiene) dar și în cea europeană. Nu asta a fost însă intenția lui Macedonski aici. Mai degrabă la mijloc vine propensiunea simbolistului („presimbolistului" mai bine zis) care intuiește *poezia lucrurilor* — ca în *Rondelul lucrurilor* și în alte locuri, foarte apropiată de *corespondențele* baudelairene — la interferența poeziei romantice de evocare a ruinelor cu ceea ce într-un articol 1918, cu doi ani înainte de moarte (v. *Literatorul,* 29 iunie 1918), el numește *versul simfonic.* Contrar naivilor, care cred că versul liber este la îndemâna oricui, ceea ce Macedonski numește *vers simfonic* este o întreprindere grea, rezervată marilor inspirați, în strictă dependență (ca ditirambii elini) de „ondulările simțurilor și cugetărilor exprimate". Încă o dovadă că ne aflăm în fața unui poet mare: Căci *Hinov* — datată „Cernovadă, 1879, martie 3" — este cu 39 de ani mai veche decât reflecțiile lui Macedonski relatate imediat mai sus. *Hinov* este un loc de lângă satul Cochirleni, pe Dunăre, lângă Cernavodă, cu ruinele unui castru roman. Iată un fragment din atât de caracteristica poezie:

Călcând această țărână mută,
văd ce nu vedeți voi:
umbrele-acelor eroi
ai căror urmași suntem noi;
și stând în valea tăcută,
îmi râd de ritm
și de orice reguli îmi râd; (subl. ns. I. R.)
ritmul meu e zgomotul
ce-l fac zalele lor.

Este clar că *Hinov* de Macedonski arată că simbolismul este un... neoromantism. Insolitul acestei compuneri a atras atenția și lui Tudor Vianu (v. loc cit., vezi de asemeni pe Adrian Marino în notele de la ed. cit.).

Scanned with OKEN Scanner

Macedonski vorbește, printre primii la noi, de fenomenul audiției colorate în poezie, de sinestezii, de corepondențele lui Baudelaire, alături de care citează pe Maeterlink, Mallarmé, Joséphin Péladan, Jean Moréas, Rodenbach, Verhaeren, Rémy de Gourmont etc. Acum el condamna naturalismul lui Zola și al epigonilor lui, pe care îi acuza de a fi transformat *Lacul* lui Lamartine într-un „zmârc burghez". Îmburghezire a poeziei i se părea și opera lui François Coppée. Trecând peste asperități și inconsecvențe, peste obișnuitele infatuări — între care și insinuarea că la progresul poeziei moderne a timpului și-ar fi adus contribuția „și unii români", adică el, Macedonski —, poetul *Nopților* și al *Rondelurilor* inaugurează era poeziei moderne românești, acea conștiință de sine și autoscrutare a artei care, de la simboliști încoace, urcă treptele abstracțiunilor și devine din ce în ce mai pură.

La el însă poezia continua să rămână *imaginație*, în vechea accepție a termenului. „*A imagina*, scria Macedonski în 1895, este a *închipui*, nu este *a cugeta*. Domeniul poeziei este dar departe de a fi al *cugetării*. El este al *imaginațiunii*, adică al prezentării de forme estetice cu armonia și colorile lor." Romantic prin structură, Macedonski se revendica de la Byron, Musset, Lamartine și, între români, de la Heliade și Bolintineanu. Chiar antieminescianismul său capătă sens în modul cum, de pildă, respinge pesimismul lui Schopenhauer, găsind alte mijloace pentru abstragerea din mizeriile vieții. Poezia cea nouă — ni se spune în articolul intitulat *În pragul secolului* — trebuie să fie „urcare către frumos, triumf al poemei simțurilor". Noua mișcare, al cărei promotor se considera — în multe privințe cu dreptate — era văzută ca o reînviere a romantismului într-o evoluțiune ascendentă, care trebuia să ducă sufletul „spre împlinire" și „spre perihelia lui". Asemenea idei, oricât de inabil difuzate uneori, au avut ecou în rândurile generațiilor mai tinere, au făcut prozelitism, și aproape toată poezia românească din epoca interbelică va avea rădăcini în opera lui Macedonski. Diversă și oarecum inegală, mai bine am zice „deschisă", înnoitoare, neistovită în toate potențele-i proiectate, fără greutatea copleșitoare de adâncimi a celei eminesciene, ea a permis reluări și dezvoltări dintre cele mai rodnice.

*

Poezia simbolistă, cu puncte de plecare certe în opera lui Macedonski, se va dezvolta ceva mai târziu și oarecum în afara *Literatorului*. Cât timp magistrul — altminteri plin de atenții cu discipolii — domină cu personalitatea sa cenaclul, colaboratorii rămân condamnați în umbră, pomeniți numai în treacăt de istoria literară. Chiar președintele de onoare al „Societății Literatorul" (căci a existat o asemenea societate, cu comitete și sucursale în multe județe, mai mult sau mai puțin fictive), V. A. Urechia, desființat de Maiorescu încă de pe când scria la *Revista contimporană*, membru al Academiei, istoric și prodigios autor de romane, piese de teatru etc., nu rămâne decât tangențial în memoria posterității.

Scanned with OKEN Scanner

Cât privește pe BONIFACIU FLORESCU (1848-1899), presupus fiu natural al lui Nicolae Bălcescu, acesta este prototipul „homunculului" din satira eminesciană. Profesor de limba franceză mai întâi (își făcuse studiile la Paris), apoi la Universitatea din Iași, publica, în *Columna* lui Hasdeu, în 1873, un *Discurs de deschidere al cursului de Istorie Universală la Facultatea de litere din Iași*, încâlcit și pedant, deloc interesant dacă ar fi să-l comparăm cu celebrul discurs rostit de Kogălniceanu cu 30 de ani în urmă, la aceeași Universitate. Scria și beletristică, avea la București o editură, zisă a „omului de gust", iar în *Literatorul* — din a cărei redacție făcea parte — publica fel de fel de „studii literare", discuții prețioase cu privire la chestiuni prozodice îndeosebi, de natură a stârni sarcasmul lui Eminescu, care îl încondeia într-o *Epistolă deschisă către homunculul Bonifacius*, rămasă postumă:

Azi venind din întâmplare și sub ochii noștri „Pruncul",
Am citit critic-adâncă-a renumitului homuncul,
El cu mintea sa călțoasă și cu stil greoi, bombastic,
Ce vrea să ni-arate *nouă* ce-i frumos și ce e plastic,
Întinzând pe-a noastre versuri groasa minții sale labă,
El ni spune cum se cade să rimeze un om de treabă.

TH. M. STOENESCU (1860-1899) era citat admirativ de Macedonski în prefața de la 1882, ca poet „blestemat", în sensul revoltei sociale deocamdată. Mai înainte, în *Curs de analiză critică (Literatorul*, nr. 4, 1881), maestrul îl dădea ca exemplu de „talent filozofico-soțial", poet menit „marilor pasiuni", cu versuri „curgătoare, euforia, cezura... respectată, limba asemenea, calificativele puse la locul lor..." etc. Însă versurile din *Poezii* (1880-1883) și *Zile negre* (1888), drama *Nunta neagră* (1885), ca și *Nuvelele* (1885) sunt insignifiante. Traduce din Petrarca, Schiller, Goethe, Byron, Lamartine, Alfred de Musset, François Coppée fără criterii anume.

De neînțeles rămâne judecata critică a lui Macedonski, mai ales în legătură cu versurile poetului ofițer CAROL SCROB (1856-1913), care compusese romanțe în stilul convorbiriștilor N. Skellity și Th. Șerbănescu, militari și ei. Vestita strofă, devenită populară prin muzică:

Aș dori din piept să-mi scot
Inima cu dor cu tot,
Și s-o pun în pieptul tău,
Ca să simți ce simt și eu,

era citată de maestru, în aceeași prefață de la 1882, cu cea mai mare admirație; însă niciodată n-am putea ști câtă sinceritate stă la mijloc.

*

Pe mulți alți macedonskieni mărunți îi vom comenta la finele capitolului consacrat simbolismului. Deocamdată, spre a da o idee de amploare curentului de

Scanned with OKEN Scanner

la *Literatorul*, să mai amintim, în fugă, de MIRCEA DEMETRIADE (n. 2 sept. 1861, la Ocnele-Mari — m. 1914, București)[1] și CONSTANT CANTILLI (n. Otopeni, 20 iunie 1875 — m. București 1914)[2]. Cel dintâi era fiul actorului Costache Demetriade și fratele vitreg al celebrei în epocă Aristizza Romanescu, el însuși luând lecții de declamație de la Ștefan Vellescu (1838-1899) — un admirator și acesta al lui Macedonski — profesor la Conservatorul din București. Cel de al doilea era un pasionat ciclist, în 1894, făcând o cursă pe velociped, în compania „maestrului" de la București la Brașov, mai târziu, în 1912, stabilind chiar un record pentru distanța București — Paris, parcursă în 10 zile și 6 ore. Din compunerile lui Mircea Demetriade merită să fie citat, ca simptomatic, rimbaudianul sonet *Sonuri și culori:*

Alb, *A*; *E*, gri; *I*, roșu, un cer de asfințire
Albastru, *O*, imensul în lacuri oglindit,
U, mugetul furtunii și-al crimei colț vădit,
Alcovul criptei negre, lugubră prohodire.

A, rază săgetată de astru-n rătăcire
Când zorile în boabe de rouă s-au topit
Căzând pe flori, pe iarbă, pe lanu-ngălbenit;
A, verbul peste ape născând eterne fire.

E, gândul meu de sceptic, simbol saturnian,
I, sânge și incendii, fâșii învăpăiate,
Din trâmbițe vestind-o virila libertate.

O, freamătul de coarde, un mit din Ossian,
Ciocniri de pietre scumpe, murmur eolian
Pe harpele albastre de îngeri înstrunate.

Constant Cantilli, un epigon mai șters, cânta, firește, „zborul bicicletei" și era un însetat de depărtări exotice, fantasme ale propriului spirit:

Departe cât se poate de-a stelelor cântare,
Vâslașu-mpins de soartă când e pe-această mare.
Departe cât se poate de-al soarelui amor,
O simte cum în suflet repede-a ei năvală,
Ce-ntragă îl coprinde cu unda ei fatală,
Și rozele speranțe se-ntunecă și mor.
(În largul trecutului)

[1] *Antologia poeziei simbolice românești*, Ediție și prefață de Lidia Bote, E.P.L., 1968, p. 27-35).
[2] *Ibid.* p. 119-121.

Scanned with OKEN Scanner

CURENTUL LITERAR DE LA „CONTEMPORANUL“[1]

Reacția socialiștilor împotriva Junimii a fost puternică și efectele ei s-au prelungit până dincoace de pragul secolului al XX-lea. Istoricește ea ar fi putut fi marcată prin anul 1881, odată cu apariția, la Iași, a revistei *Contemporanul*, mai intensă fiind însă după 1885, când C. Dobrogeanu-Gherea își începe seria sa de studii critice. Curios, aproape toți istoricii literari, în frunte cu E. Lovinescu, sunt de acord că victoria a fost de partea lui Gherea, dat fiind tendenționismul tot mai accentuat care animă scrisul românesc de la finele secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea. Curentele literare înseși, care se dezvoltă acum, poporanismul, sămănătorismul, într-o măsură însemnată chiar simbolismul românesc stau sub semnul artei cu tendință. Lucrul se explică prin apariția în arena literaturii a unor

---

[1] CONTEMPORANUL, cea mai importantă publicație legată de ideologia mișcării muncitorești-socialiste de la noi, apare la Iași, în 1 iulie 1881. La conducerea revistei figurau Ion și Sofia Nădejde, Gh. Nădejde, C. Mille. Contribuția lui C. D. Gherea este foarte probabilă, chiar de la început, însă colaborările semnate cu numele lui apar abia din 1885. Între alți numeroși colaboratori sunt de citat: V. G. Morțun, Th. Speranția, Dr. Stâncă. Șt. Basarabeanu (Victor Crăsescu), N. Saphir, O. Carp, A. Stavri, H. Giordano, Gh. din Moldova, D. A. Teodoru, A. Bacalbașa, Ed. Gruber, dr. M. Gaster, I. Păun Pincio, N. Beldiceanu, chiar Ion Creangă, I. Pop Reteganul, Al. Macedonski etc.

ALTE PUBLICAȚII socialiste înainte, în timpul și după *Contemporanul*: *Tipograful român* (1866), urmat de *Analele tipografice* (1870), *Uvrierul* (1872), urmat de *Lucrătorul român* (1872), *Socialistul* (Iași, 1877), *România viitoare* (Iași, 1880), *Emanciparea* (1883), *Revista socială* (Iași, 1884-1887), *Drepturile omului* (București, 1885-1888), *Lampa* (Brăila, 1886-1887), *Viitorul* (T. Severin, 1887-1889), *Muncitorul* (București, 1888), *Frăția* (Galați, 1888), *Munca*, oficiosul partidului socialist democrat (1890-1893), *Critica socială* (1891-1893), *Democrația socială* (Ploiești, 1892), *Literatură și știință* (1893-1894), *Evenimentul literar* (1893-1894), *Lumea nouă* (1894-1898), *Școala nouă* (Roman, 1889) etc.

BIBL. Savin Bratu, Zoe Dumitrescu, „Contemporanul“ și vremea lui, E.S.P.L.A., 1959; G. C. Nicolescu, *Curentul literar de la „Contemporanul“*, Ed. Tineretului, 1966; Zigu Ornea, *Curentul cultural de la „Contemporanul“*, Ed. Minerva, 1977.

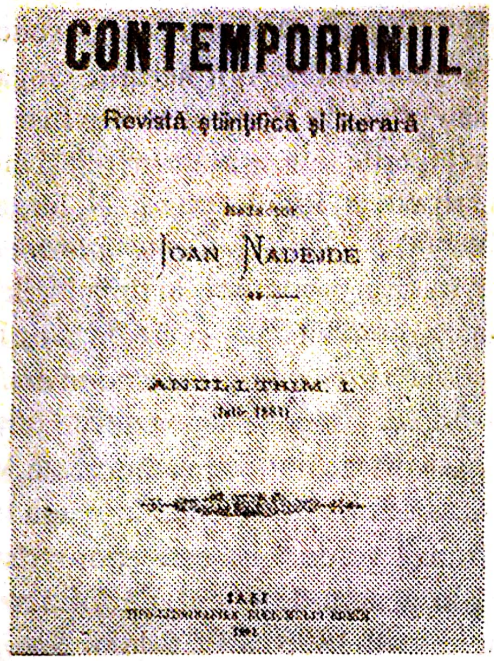
Scanned with OKEN Scanner

generații tinere, în genere de extracție țărănească și mic-burgheză, care înțelegeau să se opună boierimii și junimismului partizan al teoriei artei concepută ca o pură gratuitate. O serie întreagă de scriitori, începând cu Vlahuță, Delavrancea, Coșbuc, continuând apoi cu I. AL. Brătescu Voinești, Gala Galaction, Agîrbiceanu, Goga, Sadoveanu și alții sunt influențați, într-un fel sau altul, de ideile gheriste. Însuși *aristocratul* Duiliu Zamfirescu se clătina în convingerile sale, așa cum ar reieși din corespondența lui cu Maiorescu. Nu mai puțin criticii, un Ibrăileanu sau N. Iorga, stau la începuturile formării lor cel puțin, sub influența mișcării de la *Contemporanul*.

În anume chip, mișcarea se revendica din tradiția pașoptistă, în linia ideilor lui Cezar Bolliac — Gherea o spunea deschis la un moment dat — care, încă de la apariția studiului lui Maiorescu *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* se ridică (într-un articol din *Trompeta Carpaților*) împotriva poeziei ca „artă cu care să petreacă boierii", făcută fiind numai „să ofteze duducile amorezate, să cletene din cap cu melancolie matroanele și să adoarmă o societate întreagă de parfumul narcotic și fad răspândit din atâta frunză verde." Ea este apoi strâns legată de mișcarea socialistă și muncitorească în genere de la noi, de formarea primelor cluburi care aveau să ducă la înființarea, în 1893, a Partidului Social Democrat, de mulțimea publicațiilor socialiste de la sfârșitul veacului trecut, aproape toate gravitând în jurul *Contemporanului*, unele, precum *Uvrierul*, *Lucrătorul român* sau *România viitoare*, premergând revista de la Iași, altele, precum *Critica socială*, *Literatură și știință*, *Evenimentul literar*, *Școala nouă* etc., succedând-o. Chiar și numai din înșirarea acestor titluri se poate vedea amploarea curentului care aduna în albia lui elemente dintre cele mai diverse, în genere nemulțumite de guvernare, mai ales după războiul de independență de la 1877. În primele rânduri erau așa-numiții, de către Gherea, „proletarii intelectuali culți" din generația post-eminesciană. Printre ei se aflau chiar și elemente ale boierimii, de obicei scăpătate, omisă de la putere, precum un C. Mille sau un V. G. Morțun. Mulți, mai ales din această categorie, vor trăda mișcarea socialistă și vor trece în tabăra liberală, considerând că în România, ca țară înapoiată, nu sosise încă momentul unei mișcări proletare propriu-zise. Această deficiență ideologică, ca și componența eteroclită a curentului, a dus mișcarea muncitorească de la finele secolului trecut la lichidare. De altă parte, întrucât privește dezvoltarea literaturii, teoria tendenționismului în artă s-a dispersat în curente de alte nuanțe, cum ar fi tendința națională, promovată de Iorga la *Sămănătorul* și la alte publicații sămănătoriste, ca și aceea a specificului național de la *Viața românească*, a lui Ibrăileanu etc.

În sfârșit, discutând circumstanțele în care a apărut *Contemporanul*, trebuie să amintim o serie de influențe străine care s-au manifestat acum în cultură pe un teren îndeajuns de propice. Mai întâi, este vorba de școala sociologică franceză și apuseană în general din epoca lui Sainte-Beuve și de după această dată. H. Taine, în special prin ale sale *Introducere* la *Istoria literaturii engleze* (1863) și *Psihologia*

Scanned with OKEN Scanner



Contemporanul

artei (1865-1869), mai târziu Emile Zola cu *Romanul experimental* (1880), J. M. Guyay cu *Problemele esteticii contemporane* (1884) și *Arta din punct de vedere sociologic* (1887), ca și E. Hennequin cu a sa *Critică științifică* (1888), aduc idei noi întrucât privește arta considerată în cauzalitatea ei socială și psihologică. Cam în același sens mergeau și vederile danezului Georg Brandes, care în lucrarea *Marile curente ale literaturii europene din secolul al XIX-lea* (începută în 1871) se arată influențat de Hegel, dar și de Taine. Toți acești critici, esteticieni și filosofi erau cunoscuți și citați ca atare de către Gherea în studiile sale. Nu puțin cunoscuți erau criticului de la *Contemporanul* democrații revoluționari ruși: V. G. Bielinski, N. A. Cernâșevski, Dobroliubov, Pisarev, exponenți ai esteticii sociologice și luptători intelectuali de prim rang ai frontului politic de împotrivire față de regimul țarist, pentru o literatură realistă inspirată din viața și aspirațiile poporului. Numele însuși al revistei ieșene apărută la 1881 pare a fi fost inspirat de *Sovremennic*-ul rus întemeiat de Pușkin, principalul organ de presă al democraților revoluționari. Ipoteza este cu atât mai probabilă, cu cât la întemeierea *Contemporanului* au participat și câțiva intelectuali refugiați politici din Rusia, între care, în afară de Gherea, aflăm pe Nicolae Zubcu-Codreanu, Dr. Russel, Zamfir Arbore și alții.

Apărând mai întâi bilunar, apoi lunar, *Contemporanul*, „revistă literară și științifică", avea un caracter mai mult de magazin, prea puțin beletristic la început, cu accentul pus în primul rând pe idei sociale și de popularizare a științelor. Scopul era instruirea publicului cât mai larg, în sens materialist, pentru înlăturarea superstițiilor și a obscurantismului în genere. *Cum s-a format lumea, este oare spirit ca ceva deosebit de materie?*, *Este sau nu Dumnezeu?*, *Despre viața viitoare* etc., iată câteva titluri de articole tipice semnate mai cu seamă de Ion Nădejde. O campanie susținută duce *Contemporanul* împotriva plagiatului din manualele școlare și din cursurile universitare. *Povățuitoriul* lui Creangă cădea și el sub focul acestei critici, în partea lui științifică, se înțelege, pentru că în ceea ce privește bucățile de citire manualul era dintre cele mai originale, dată fiind contribuția principalului său colaborator. De altfel, povestitorul va răspunde cu promptitudine, punând lucrurile la punct, devenind apoi, prin participarea lui la cenaclul lui N. Beldianu, unul dintre apropiații cercului de la *Contemporanul*, colaborând chiar

Scanned with OKEN Scanner

în paginile lui cu două culegeri de folclor, destul de nesemnificative totuși prin raportare la marea sa operă.

Începând mai cu seamă din 1885, o dată cu publicarea în traducere a studiului lui Fr. Engels *Originea familiei, a proprietății private și a statului* făcută cu încuviințarea autorului, cu care Ion Nădejde avu și o foarte interesantă corespondență, tipărită ca atare în revistă —, în *Contemporanul* apar articole de popularizare a socialismului marxist, explicări ale *Capitalului* lui Karl Marx etc., primele fragmente traduse apărând în *Emanciparea* din 1883. Evident, confuziile nu lipseau, și răspândirea socialismului nu se făcea sistematic, ci mai mult conjugat cu revendicările muncitorești și intelectuale. Lucrul reiese din seria de articole și studii semnate mai cu seamă de Ion Nădejde — cel mai activ dintre colaboratori —, cu numele adevărat, ca și sub mai multe pseudonime (*Audax, Audetot, E. Reticu, Dr. Richard, Simbad, Un amic al școlii, Un filantrop, Un student în retragere, Vedetot, Verax, Veritas, Vindex etc.*), de Sofia Nădejde, C. Mille și alții.

În afară de criticile lui Gherea, care merită o atenție mai specială, în domeniul filozofiei sunt de amintit comentariile aprobative făcute în marginea lucrărilor lui Vasile Conta, studii de psihiatrie, medicină socială, darwinism (de ex. *Darwin și Malthus în etiologie* de Dr. Stâncă), precum și culegerile și studiile de folclor, între altele acela asupra lui Alecsandri, semnat de Schwartzfeld, nedrept în considerațiile sale asupra activității de culegător a marelui poet, justificat parțial din punctul de vedere al folcloristicii științifice. Caracterul „științific" al revistei impunea, în primul rând lui Ion Nădejde, câteva luări de atitudine și în ceea ce privește studiul limbii române. Merită, de asemeni, să amintim că doctorul M. Gaster tipărește în *Contemporanul* câteva din studiile lui privitoare la literatura veche, cum ar fi *Apocrifele în literatura română* și *Un nou Codice Voronețean*. Lăsând deocamdată la o parte beletristica originală publicată în revistă, trebuie să mai observăm încurajarea la *Contemporanul* a unor traduceri din mari scriitori universali, precum Turgheniev, Dostoievski, N. A. Ostrovski, Flaubert, Zola, Dickens etc.

Foarte importante, cu totul caracteristice mișcării socialiștilor, către finele secolului trecut, sunt și celelalte publicații care gravitau in jurul *Contemporanului*. Apărute la Iași, la București, Ploiești, Brăila, Galați sau în alte orașe, ele aveau cam aceiași colaboratori, aproape nelipsiți fiind Ion și Sofia Nădejde, Gherea, A. Bacalbașa, C. Mille, la care se adaugă noi prozeliți, precum G. Ibrăileanu, Ionescu Raicu-Rion și alții mulți. *Școala nouă*, spre pildă — apărută la Roman în 1889 — era publicația unor intelectuali foarte tineri pe atunci, în frunte cu Ionescu Raicu-Rion și G. Ibrăileanu, publicație cu un pronunțat caracter beletristic de astă dată. Cu pseudonimul Cezar Vraja, viitorul critic de la *Viața românească* debutase ca socialist marxist, la *Munca* — oficiosul partidului social democrat — sau la *Critica socială*, unde publica articole precum *Rolul păturii culte în transformările sociale* și *Darwinismul social*, caracteristice pentru orientarea lui de acum și chiar de mai târziu.

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN DOBROGEANU-GHEREA[1]

C. Dobrogeanu-Gherea apărea în critica românească într-un moment de declin al cenaclului Junimii și al *Convorbirilor*, mutate acum la București. Câțiva dintre marii scriitori se îndepărtaseră simțitor de Maiorescu și de anturajul lui. În cazul lui Caragiale se produce chiar o ruptură a relațiilor cu marele critic, ruptură

---

[1] CONSTANTIN DOBROGEANU-GHEREA (21 mai 1855-7 mai 1920, pe numele său adevărat CONSTANTIN CASS sau KATZ) s-a născut în localitatea Slavianka, din gubernia Ekaterinoslav, unde urmează clasele primare și gimnaziale, frecventând apoi câtva timp Facultatea de Științe din Harkov, până în 1873. Urmărit de autoritățile țariste ca membru al unor cercuri narodnice studențești, conspirative, în 1875 trece granița în Moldova, stabilindu-se pentru o bucată de vreme la Iași unde, lipsit de orice fel de mijloace de subzistență, practică tot felul de meserii, intrând în același timp în strânsă legătură cu mișcarea muncitorească de la noi și participând la înființarea primelor cercuri socialiste. În timpul războiului din 1877-1878, pe când lucra în serviciul sanitar al armatelor — sub numele de Robert Jeenks, cu pașaport american constituit de circumstanță —, este prins de către Orhană și deportat la Mezen, în preajma Mării Albe. În anul următor evada, trecând în Norvegia, de aici în Franța și apoi din nou în România, stabilindu-se în cele din urmă la Ploiești, ca „restaurator "de gară, sursa lui de existență materială. A avut tot timpul legături strânse cu socialiștii și a contribuit la editarea unor publicații socialiste și muncitorești, între care cea mai importantă rămâne *Contemporanul*. A fost prieten apropiat al unor mari scriitori, precum Caragiale, Vlahuță, Delavrancea, Paul Zarifopol și alții. Studiile sale critice, publicate, în cea mai mare parte a lor, mai întâi în reviste, apar în volume începând cu anul 1890; vol. I. 1892; vol. II, 1897; vol. III, *Concepția materialistă a istoriei și Neiobăgia* apăreau în 1892 și, respectiv, 1920. Criticul *Contemporanului* murea la 7 mai 1920.

BIBL.: C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, E.S.P.L.A., 1956.

C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, ed. îngrijită de G. Ivașcu, E.P.L., 1967.

C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii social politice*, Ed. Politică, 1968.

George Ivașcu, *Dobrogeanu-Gherea*, Ed. Albatros, 1972, Damian Hunzeanu, *C. Dobrogeanu-Gherea*, Ed. Politică, 1973, *C. Dobrogeanu-Gherea interpretat de...*, ed. și prefața de Mircea Iorgulescu, Ed, Eminescu, 1975; Z. Ornea, *Confluența*, ed. Eminescu, 1976; același, *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, Cartea Românească, 1983; de același *Opera lui C. Dobrogeanu Gherea*, Ibid. 1983.

Scanned with OKEN Scanner

ce nu va întârzia să se manifeste în presă. Rămas izolat, la Iași, Creangă se lăsa înconjurat de tineri admiratori care îl pun să prezideze acum întrunirile literare din casa poetului N. Beldiceanu, vechi convorbirist și acesta, acum colaborator la *Contemporanul*, să povestească fel de fel de snoave — după cum reiese din amintirile unora dintre ei — și să citească acolo ultimul capitol din *Amintiri*.

De altă parte, este cazul să observăm că ecourile cele mai largi ale poeziei lui Eminescu se produc în această vreme tocmai în rândurile generației noi, a „proletarilor intelectuali culți", cei mai mulți dintre ei apropiați de mișcarea socialistă și de curentul de la *Contemporanul*, cu toate că cel care a înțeles mai complet și mai adânc opera marelui liric fusese Titu Maiorescu, care o și publică pentru prima dată în volum, la 1884, trasând, în cunoscutu-i studiu, principalele jaloane ale interpretării ei.

Gherea aduce puncte de vedere „materialiste", „științifice", opuse idealismului metafizic, de sursă germană îndeosebi. Scriitorul și opera sunt produse ale „mijlocului" social. Pentru a o înțelege și explica, trebuie mai întâi să se studieze toate firele care leagă pe artist de epoca sa. Contrar procedeului maiorescian, care practica critica „judecătorească", noua critică propusă de Gherea își asuma sarcina să „explice", să constate și nu mai puțin să îndrume.

C. Dobrogeanu-Gherea

Patru erau principalele întrebări pe care criticul științific trebuia să și le pună și să le afle răspunsul: 1) ce legătură este între opera artistului și mediul social care l-a produs? (explicarea cauzalității de ordin social neapărat, deci); 2) ce influență va avea opera odată creată, asupra mediului care a produs-o? (aici intervenea punctul de vedere etic, subînțelegându-se că criticul trebuie să militeze pentru moralitatea artei, felul în care ea ajută progresul societății); 3) cât de sigură și vastă va fi această influență? (aprecierea valorii estetice este absolut necesară, pentru că există opere de artă de o mare putere de influențare a publicului, în bine sau în rău, precum și altele, a căror influență rămâne neglijabilă); în sfârșit, 4) prin ce mijloace creația literară sau artistică „lucrează asupra noastră?" (Gherea lăsând să se înțeleagă necesitatea analizelor).

Caracterul științific al sistemului și concepția materialistă care stă la baza lui lasă impresia unui anume dogmatism, formulările având pe alocuri un aspect rigid, prea categoric. În realitate, ca și în cazul lui Maiorescu — evident, schimbând ceea ce trebuie schinbat —, reprosul ce s-ar putea aduce lui Gherea este același, mai vizibilă de astă dată, rupere a formei de conținut, vizibilă pentru că la dânsul

Scanned with OKEN Scanner

accentul vine mereu în direcție conținutistică. Astfel rămâne încă discutabilă ideea conform căreia o operă de mare forță artistică poate fi în același timp, și pe aceeași măsură — cum lasă Gherea să se înțeleagă — nocivă din punct de vedere etic-moral. Exemplele confecționate de critic rămân simple ipoteze de lucru, îndeajuns de neconvingătoare. De preferat ar fi fost discuția asupra unor autori și opere mari, spre a se arăta cum acestea pot sau nu influența — în bine sau in rău — etica individuală și socială. Posteritatea a ajuns mai curând la încheierea că — arta fiind aceeași, întotdeauna și în orice loc — marii artiști creează întotdeauna opere în care eticul și esteticul se condiționează reciproc. Exemplele contrare sunt, în orice caz, foarte greu de găsit.

De o mare importanță sunt studiile lui C. D. Gherea consacrate unora dintre cei mai de seamă contemporani ai săi. Astfel, cu toate defecțiunile ce i s-ar putea observa (cerința ca poetul să nu idealizeze trecutul medieval și femeia; ci, dimpotrivă să observe că prezentul, mișelnic cum e, rămâne un real progres față de trecut și că poezia erotică ar trebui să aducă imaginea femeii luptătoare pentru binele societății etc.), studiul asupra lui Eminescu rămâne unul dintre cele mai interesante, măcar în ordine istorică, dezvăluind chipul cum opera marelui poet a fost receptată de diferite categorii de intelectuali și la epoci diferite. Comparat cu Maiorescu, cel din *Eminescu și poeziile lui* — pătrunzător, îndreptățit până la un punct foarte înaintat, anticipator al marilor exegeze de mai târziu —, Gherea aduce mult patos ideologic, o anume ardență intelectuală, pe care generația imediat de după Eminescu o va fi cerut și așteptat.

Deosebirea de metafizicienii idealiști, de Maiorescu în primul rând, care afirmase că opera poetului ar fi fost aceeași indiferent de locul, timpul și împrejurările în care ar fi trăit, ori de adepții condiționării biografice prea înguste, care ar fi văzut în boala poetului o explicație a operei, se vede de departe. Pesimismul eminescian, bunăoară, mai corect spus: decepționismul, se explică prin dezamăgirea cauzată în spirite de neîndeplinirea idealurilor pentru care luptase generația revoluționarilor de la 1848. În mod analog se explică de altfel și pesimismul european în genere — căruia Gherea îi consacrase un studiu ca atare —, acel *mal du siècle*, și chiar filozofia lui Schopenhauer (ce avea să influențeze pe poetul român, în condiții anume date), ca reflex, în plan suprastructural, al neîndeplinirii deziderateloor marii Revoluții Franceze de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Căci, arată Gherea, simplificând lucrurile, ceea ce fusese Revoluția Franceză pentru apusul Europei fu anul 1848 pentru România. Contrar, deci, lui Maiorescu și altora, care ar fi văzut în Eminescu un pesimist înnăscut, Gherea consideră și se încearcă a demonstra că marele liric a avut, inițial cel puțin, un fond optimist și că în primul rând cauzele de ordin social-politic l-au determinat să îmbrățișeze filozofia lui Schopenhauer.

Interesant rămâne Gherea ca teoretician ce judecă operele literare în funcție de noblețea idealurilor care le animă. Aici nu mic a fost aportul venit prin studierea

Scanned with OKEN Scanner

criticilor ruși — Bielinski, Cernîșevski, Dobroliubov —, dar și apartenența autorului la partidul socialiștilor din România. Argumentările sunt adesea dintre cele convingătoare:

„În opera unui poet (...) și mai ales a unui mare poet, sunt exprimate simpatiile lui, idealurile lui, și această operă va tinde să ne sugereze aceleași simțăminte, aceleași idei și idealuri. Și dacă e așa, și așa este, atunci e evident că cu cât sentimentele exprimate în opera artistului sunt mai umane, mai nobile, cu cât ideile și idealurile exprimate în ea sunt mai largi, cu atât opera artistică este mai trainică, mai adevărată, mai frumoasă, mai prețioasă" (*Idealurile sociale și arta*).

Se înțelege, așa cum dezbaterile teoretice și o experiență de aproape un secol au arătat, lucrurile sunt — întrucât privește idealul în artă — mult mai complicate de cum le înfățișa Gherea, într-un articol precum cel din care am citat mai sus, în *Asupra criticii* și în atâtea altele. Așa se explică la dânsul unele îngustimi și chiar greșeli în considerarea fenomenului artistic viu. Generos, sincer entuziasmat de misiunea nobilă a artei, criticul cerea lui Eminescu să nu proslăvească epoca Mușatinilor și a Basarabilor, spre a nu lăsa impresia că-și așază idealul social în trecut, să cânte femeia luptătoare, nu „mâinile subțiri și reci" și fața cea „pală", angelică. Animat de asemenea idei și având mereu ca punct de referință pe marii titani revoltați din operele unor Eschil, Milton, Byron sau Lermontov, Gherea deploră — contrazicând, în fond, propriile-i afirmații, conform cărora artistul este un „product natural" al epocii sale — faptul că demonul eminescian ar fi „pocăit", că în *Împărat și proletar* aflăm decepționism, că „psihologia" *Luceafărului* seamănă cu a vulpii ce nu ajunge la struguri etc.

Devine clar că, judecând arta numai, sau cu precumpănire, din punctul de vedere al conținutului, despărțit arbitrar de formă și căutând „psihologicul" în poezie (unde acesta nu e de găsit!), judecățile de valoare devin adeseori false. Criticul nu s-a exprimat deschis și clar, însă din cele spuse de dânsul ar reieși — cu sau fără voia lui — o anume superioritate a epigonului Vlahuță față de Eminescu, ceea ce, evident, nu poate fi adevărat.

Am fi nedrepți însă dacă am discuta opera critică a lui Gherea numai după cele spuse în legătură cu Eminescu sau Vlahuță. Capacitatea de a citi literatură, plăcerea de a discuta idei și o mare vioiciune a gândirii impresionează la acest autodidact atât de multilateral cultivat în arte, în științe și în filozofie, repede adaptat fluxului culturii românești a epocii. Altfel nici nu s-ar explica succesul, audiența de care s-a bucurat, prozeliții pe care i-a adunat în jurul său, cât și un anumit respect intelectual din partea adversarilor. În *Asupra criticei* — unde sunt fixate ideile generale — în revenirile polemice din *Asupra criticei metafizice și celei științifice*, ca și în studiile în care se analizează fenomenul pesimismului și decepționismului, pe plan european și local (*Decepționismul în literatura română*, *Cauza pesimismului în literatură și viață*), chiar în polemicile directe cu șeful Junimii, cum ar fi articolul *Personalitatea și morala în artă*, criticul cheltuiește multă vervă și se impune, mai ales, printr-o cunoaștere largă a fenomenului literar

pe plan universal, uneori chiar la sursă și în limbile respective, neapărat *la zi*, ceea ce nu era tocmai cazul lui Maiorescu, om cu o cultură academică solidă, dar oarecum încremenită. Dacă — așa cum s-a mai arătat — în polemica privitoare la comediile lui Caragiale, Gherea nu construiește întotdeauna demonstrații riguros logice, invulnerabile din punctul de vedere al contradicției cu sine însuși, mișcarea ideilor impresionează pe cititorul de azi și interpretarea operei marelui dramaturg capătă sens neapărat. În orice caz, punctul de vedere gherist, cu privire la Caragiale, nu este deloc neglijabil, cel puțin ca document de epocă, dacă nu și prin raportare la concepțiile despre artă ale lui Caragiale însuși.

Faptul de a se fi ținut permanent la curent cu ce se lucra în cultura europeană a vremii, de a fi fost familiarizat cu lucrările criticilor, moderni pe atunci, precum Sainte-Beuve, Taine, Hennequin, Guyau, Faguet sau Georg Brandes, dă posibilitate lui Gherea de a nu se închista într-un sistem de idei imobil. Când consideră că adversarul are dreptate, el este gata a-l aproba. Așa stau lucrurile în chestiunea formelor fără fond, unde acordul cu punctul de vedere maiorescian este deplin, cu toate că — în cazul lui — respingerea și condamnarea acestor forme se încadra, în cele din urmă, în concepția politică reformistă conform căreia transformările bruște nu-și au locul într-o țară considerată înapoiată din punctul de vedere al dezvoltării economiei burgheze.

Punerile la punct, clarificările, chiar ușoarele amendări nu sunt deloc excluse în cazul sistemului critic al lui Gherea. Acuzat că ar impune punctul său de vedere scriitorului — ceea ce era uneori adevărat — criticul scrie bine gânditul articol despre *Tendenționism și tezism în artă*. Demonstrația rămâne de astă dată întreagă, fără cusur. Fiind un produs al mediului social, scriitorul va avea, cu sau fără voia lui, tendință. Acum se înțelege foarte clar că tendința fiind inerentă nu poate fi nicidecum impusă. A impune o anumită tendință, nu importă care, înseamnă a împiedeca și a falsifica procesul artistic; mai mult, înseamnă a produce scrieri teziste, nu opere veritabile, în care artistul și epoca sa nu se pot recunoaște. Dar atunci cum se explică imixtiunea criticului în sistemul de idei etice și politice ale artistului? Iată o întrebare la care autorul studiului despre Eminescu nu a răspuns pe deplin. Interesante sunt apoi unele ușoare reveniri ale lui Gherea, precum în următorul pasaj extras dintr-un interviu acordat ziarului *Adevărul*, prin 1894:

„Pentru mine, expresia *artă pentru artă* e un termen cam metafizic și foarte puțin clar. Drept vorbind, artă pentru artă nu există. Arta e produsul unui mediu social. De aici izvorăsc pentru ea tendințe. Aceasta ne mai explică pentru ce când arta va căuta să zugrăvească viața socială va trebui necesarmente să aibă și tendințe sociale într-un fel sau altul... Pentru mine unul,. tendința în artă e cam ceea ce estetica germană numea *ideea* de artă..."

Cu tot caracterul „științific", în cea mai mare parte a ei, critica lui Gherea nu e deloc rigidă. Paginile lui se citesc cu mai mare plăcere intelectuală decât acelea, de pildă, ale lui Mihail Dragomirescu, criticul „științific" de la polul opus, ca să zicem așa. Procedeul lui scientist rămâne o pură analogie.

Scanned with OKEN Scanner

„Cum medicul caută pricinile unei anomalii a spiritului individului, de pildă a melancoliei, în starea organismului, găsindu-le uneori pricina în tulburarea aparatului mistuitor, în anormalitate... etc... tot așa..." etc.

O asemenea declarație de principii e destul de puțin atrăgătoare: „organism," „anomalii", „aparat mistuitor" etc., tot chestiuni prozaice. Curând însă patosul criticului acoperă și întărește demonstrația ternă. În fraze ca acestea, scoase din studiul *Decepționismul în literatura română*, trebuie văzut neapărat un contemporan al lui Caragiale și Eminescu, cu o personalitate bine definită:

„Mai mică e deosebirea dintre mărețul Apolon și scârbosul Silen, decât dintre societatea făgăduită de utopiștii burgheziei și cea întemeiată în adevăr... Da, burghezia a prefăcut societatea după chipul și asemănarea ei: iubirea e marfă, familia, gheșeft; cinstea, morala, idealurile mărețe n-au nici un rost. Toate sunt fleacuri, banul să trăiască, banul este ideal, banul religie, banul zeu și pântecosul burtă-verde proorocul său..."

Subtilitățile nu lipsesc în scrisul lui Gherea și ele apar atunci când criticul are neapărată trebuință de a spune ceva, de pildă a denunța caricatura pesimismului, snobismul epocii la unii din urmașii lui Eminescu, ca în articolul *Pesimistul de la Soleni*, consacrat distrugerii romanului *În fața vieții* de Duiliu Zamfirescu. Tot așa, din entuziasmul lui pentru Coșbuc — și lucrul se înțelege ușor —, a putut ieși bine articulatul studiu intitulat *Poetul țărănimii*. Lipsa de pământ, birul apăsător, greul miliției, al corvezilor și al războiului, apăsarea de veacuri sunt arătate ca principalele motive de inspirație în lirica poetului de la Hordou, într-o demonstrație plină de convingere. Subtilitățile apar mai ales în referirile lui Gherea la erotica lui Coșbuc. Aici, „psihologismul" îl ajută în observarea modului cum poetul s-a introdus în sufletul țărănesc, transpunând în versuri de o mare limpezime nuanțe și gingășii care surprind.

Fără îndoială, trebuie luat în considerare, cu toată seriozitatea, efortul lui Gherea de a stabili o metodă științifică în critică, în modul, mai ales, cum ni se propune a studia condiționarea operei de către mediu, în a cere introducerea analizei psihologice (care este însă imposibil de aplicat în lirică, cum s-a văzut), în aspirația lui spre exactități și rigoare. (Din toate aceste puncte de vedere, opera lui nu s-a bucurat, în posteritate, de o apreciere întotdeauna francă și exactă; și asta nu din cauză că scrisul lui n-ar fi suficient de clar, ci mai mult din cauza unui soi de oportunism al generațiilor de condeieri dispuși și pricepuți a exagera ori într-un fel, ori într-altul). Însă acest inteligent prieten al lui Caragiale și Paul Zarifopol era pe deplin conștient de imposibilitatea unui sistem critic absolut științific. Intuiția nu o excludea nicidecum în aprecierea artei. Admitea chiar și simpatia, părtinirea pentru scriitorul analizat, cu condiția ca simpatia și emoțiile să fie absolut sincere, așa fel încât, conchide Gherea, „de multe ori intuiția, un fel de ghicire a criticului, face mai mult decât analiza." Concluzia e aproape lovinesciană: „de multe ori criticului i se cere inspirație, ca și artistului." În sfârșit, sinceritatea, buna-credință sunt de netăgăduit la Gherea. În preambulul la studiul dedicat lui Eminescu, citim această frumoasă parafrază: „E ușor a face critică, când n-ai de spus nimic, ori ai a înșira câteva vorbe deșarte."

Scanned with OKEN Scanner

SCRIITORI INFLUENȚAȚI DE CURENTUL DE LA „CONTEMPORANUL"[1]

Poeții, prozatorii și criticii de la *Contemporanul*, de la celelalte publicații afiliate, ca și cei influențați numai de acest curent de idei formează un capitol semnificativ pentru evoluția culturii și literaturii noastre de la sfârșitul secolului trecut. Ei nu sunt, priviți în planul larg al dezvoltării istorice, dintre cei mai mari; Gherea însuși pare a-și da seama de aceasta, dovadă fiind orientarea studiilor lui critice către autorii de prima mărime, sau aproape: Eminescu, Caragiale, Coșbuc, Delavrancea, Vlahuță. Însă prin tematica abordată, ca și prin anume modalități artistice, scriitorii din jurul „Contemporanului" formează epoca de tranziție de la marii clasici la curentele literare de la începutul secolului al XX-lea.

Mulți dintre ei vor deveni colaboratori la *Viața românească*, cum e cazul Sofiei Nădejde, al lui Paul Bujor și al lui Ibrăileanu însuși. Aceasta explică complexitatea mișcării de idei în epocă și, până la un anumit punct, imposibilitatea trasării unor delimitări precise între diferitele curente. Chiar scriitorii de la *Semănătorul*, cum ar fi Nicolae Iorga, Dimitrie Anghel și alții, se arătaseră la început atrași de mișcarea de la *Contemporanul* unde și colaborează inițial. (Fapt deosebit de grăitor: pe Macedonski însuși îl găsim, odată, colaborând la *Contemporanul*). Prin o parte din ei se întreținea admirația față de poezia lui Eminescu sau a lui Coșbuc, cum e cazul lui Ion Păun Pincio, D. Th. Neculuță. Prin Traian Demetrescu, se anunță poezia simbolistă, realizată deplin mai întâi de Ștefan Petică, discipol al lui Macedonski, dar trecut și el pe la *Contemporanul* și prin cercurile socialiste, la începuturile carierei.

Prin scriitorii de la *Contemporanul* se produce mai întâi fenomenul interesant al pătrunderii literaturii în păturile de jos — ceea ce nu era deloc în intențiile

---

[1] BIBL. *Poeții „Contemporanului"*, Ediție îngrijită de T. Vârgolici, E.S.P.L.A., 1956; *Prozatorii „Contemporanului"*, Antologie, cu o prefață de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, E.S.P.L.A., 1958.

Scanned with OKEN Scanner

junimiștilor și ale lui Macedonski —, se dezvoltă gustul pentru citit, pentru scris și scriitori, în rândurile oamenilor de cultură mică și mijlocie. În sfârșit, se demonstrează, încă o dată, că în istoria poporului nostru — mai mult decât aiurea — mișcările politice sunt strâns legate de mersul literaturii.

*

Astfel, poetul NICOLAE BELDICEANU[1] (1845-1896) — arheolog, profesor la Fălticeni, Botoșani și Iași — are o evoluție interesantă. Debutase încă din 1863, la *Lumina* lui Hasdeu și colaborase, minor și acolo, mai mult la *Convorbiri literare* (1873-1881), ca epigon al lui Alecsandri, compunând *pasteluri și doine*, dar cu apăsare pe social încă de aici. „Convorbirile" nu i-ar mai fi primit colaborările, zice-se, din cauza convingerilor lui socialiste și materialiste. Cert este că după mutarea revistei junimiste la București, Beldiceanu își face la Iași propriul cenaclu, cunoscut prin 1888 sub numele de „Cercul literar", frecventat de scriitori mărunți ca Ed. Gruber, Vasile Lateș, Artur Stavri și alții, dar bucurându-se în câteva rânduri de prezența lui Creangă. Colaborarea la *Contemporanul*, începută prin 1886, accentuează mult tenta socială în versurile lui Beldiceanu. În poeme ca *Amurgul veacului*, *Vechituri* și mai ales în *Dezmoșteniții*, discursivitatea eminesciană din *Scrisori* — fără marele fior liric din original, — trece în diatribă antiburgheză, cu amenințarea de a deveni instigație prozaică:

Numărați, voi care duceți greu nevoile pe umăr,
Câte traiste sunt goale — și-ți vedea al vostru număr;
Ei sunt zece, sunt o sută, sunt o mie și mai mulți...
Dar ai voștri, asupriții, milioane sunt desculți!
Ocean de sărăcie, de amar și de-ntuneric,
Când ai tu a ta putere, de ce stai ca un nemernic?
Când ești suflet, când ești număr, pentru ce mai stai la gând?
Înainte, înainte, milionule flămând!

*

CONSTANTIN MILLE[2] (1861-1927) este unul dintre cei mai asidui colaboratori ai *Contemporanului*, ca și al altor reviste socialiste: *Dacia viitoare*, *Lupta*, *Lupta literară*, *Adevărul*, *Adevărul literar* etc., ateu declarat și materialist, provenind din rândurile boierimii scăpătate și ca atare tipic pentru evoluția sa în tabăra politică liberală, când cu trădarea generoșilor de la 1899. Ca poet social (*Versuri*, 1883), continua, la altă treaptă istorică, pe Bolliac, declarând dreptatea mai presus de iubire:

Lângă al iubirii sfințit și dulce nume,
E numele dreptății de-o mie ori mai sfânt!
(Drept prolog)

[1] BIBL. *Poeții „Contemporanului"*, *op. cit.*
[2] *Prozatorii „Contemporanului"*, *op. cit.*
C. Mille, *Scrieri alese*, ed. îngrijită de V. Ene, E.P.L., 1964.

Coala 16, cd. 40311

Scanned with OKEN Scanner

Ecouri eminesciene din *Împărat și proletar* și chiar din *Înger și demon* sunt vizibile în poezii ca *De ziua mea*, unde bardul visează:

Să duc un steag prin gloanțe, al foamei negru petec
Și trâmbița de-alarmă prin rânduri în popor.
Semnalul răzvrătirii și-a beznelor ispită.

Aceleași accente, cam anarhiste, le aflăm și în *Dorinți nebune*, *Comuna din Paris*, *Spartacus* și altele. Ca și Coșbuc, la un moment dat, Mille este bineînțeles antimonarhic (*Vivat rex!*), și, ca Vlahuță, condamnă pe poeții lingușitori ai tronului: *Unui poet decorat*. Într-o poezie cu titlu semnificativ, *Poezia roșie*, relua imaginea femeilor comunarde ca Eminescu, într-un chip cam aspru:

Vino tu, copil-a Plebei, tu ce-n mâna musculoasă,
Steagul roș al răzvrătirei l-ai purtat de-atâtea ori,
Și căciula frigiană pe-a ta frunte maiestoasă,
Ce în marea răzvrătire ai luptat nesfiicioasă,
Sărutând pe luptător.

Idealul său feminin e cel indicat de Gherea, antieminescian:

Idealul meu! femeia brună, cu ochi de scânteie,
Fiic-a plebei ce să simtă pentru cel nenorocit,
Gata de-a muri cu mine pentru-a binelui idee,
Braț la braț, mână în mână, gând în gând necontenit.

Din nefericire, după cât se vede, poeziile lui Mille, cam teribiliste, sforăitoare, foarte neglijent scrise, sunt de tot prozaice.

Prin povestirile *Zoe* și *Pruncucigașa*, C. Mille inaugura, chiar de la primele numere ale *Contemporanului*, proza revistei de la Iași, sub influența vădită a lui Zola, cu dorința de a prezenta „documente omenești" din viața celor mulți și exploatați. În prima, care poate fi și un ecou îndepărtat din Negruzzi, se pleda în favoarea prostituatei căzută în viciu din pricina mizeriei. În cea de-a doua, Ana, eroina unui proces, e pusă să-și țipe disperarea care a împins-o la uciderea propriului copil. Jurații însă, chip de a arăta indiferența justiției burgheze față de suferințele oamenilor din popor, nu aud, somnolează plictisiți în fața femeii care fusese sedusă chiar de fiul președintelui de tribunal și o condamnă la muncă silnică, aplicând orbește prescripțiile codului. Tema este sadoveniană, însă tratarea ei suferă de tezism și intervenția directă în dezbateri a scriitorului strică totul: „Așa, în loc să devie o membră folositoare societății, o mamă iubitoare și model pentru celelalte femei, fu prefăcută în criminală, nefolositoare și disprețuită."

De aceeași factură sunt și nuvelele *Facerea Zoiței*, *Bacalaureatul*, *Fata cizmarului*, *În spital* și altele. Graba cu care sunt scrise, didacticismul insistent, în sensul demascării putreziciunii claselor dominante, le răpește din autenticitate.

Mai interesant, prin caracterul lui autobiografic și memorialistic, este romanul *Dinu Milian*, compus după exemplul lui Jules Vallès din seria *Jacques Vingtras*. Arta mare lipsește și aici, dar formula oarecum nouă pe atunci — apărea

în numerele de pe anul al II-lea al *Contemporanului* — și caracterul de document vorbind de mediile socialiste ale epocii, într-un loc figurând și câteva date despre Eminescu (pe care Mille l-ar fi avut pentru puțină vreme ca profesor la o școală comercială din Iași, poetul interesându-se, mai târziu, de ideile socialiste ale militantului), fac cartea atrăgătoare pentru cercetătorii problemei.

*

SOFIA NĂDEJDE[1] (1856-1944), sora pictorului Octav Băncilă și soția lui Ion Nădejde, este o pioneră a prozei feminine la noi, atât prin articolele teoretice publicate în *Contemporanul* și în celelalte reviste socialiste, cât și prin opera ei beletristică propriu-zisă. Apărarea drepturilor femeii în societate devine o pledoarie impresionantă sub condeiul acestei scriitoare deosebit de prolifice.

Lăsând la o parte cele trei romane: *Patimi* (1903), *Robia banului* (1906), *Părinți și copii* (1907), ca mai slabe, din pricină că proza lungă nu convine talentului Sofiei Nădejde, în orice caz puțin interesante pentru istoria literară la momentul apariției puternicului *Mara* al lui Slavici, schițele și povestirile strânse în volumele *Din chinurile vieții* (1895), *Din lume, pentru lume*, *Povestiri din popor* (1909) rămân dintre cele mai semnificative pentru orientarea curentului. S-ar putea avansa chiar ideea că Sofia Nădejde este o promotoare a ruralismului tot mai accentuat al literaturii române, pe măsură ce ne apropiem de sămănătorism și de poporanism, o premergătoare, într-o măsură, a lui Sadoveanu, deși arta sa rămâne cu mult mai prejos decât a creatorului *Hanului Ancuței*, prin tezismul neacoperit suficient, în fine, prin neputința realizării unui unghi înalt de contemplare a vieții.

Astfel, în povestirea *Două mame*, apărută în *Contemporanul* pe 1885, o fată de țăran, Anica, este silită, din cauza sărăciei, să-și abandoneze copilul propriu spre a se băga doică la un vlăstar boieresc. Compasiunea autoarei întrece măsura însă. În *Așa a fost să fie*, apărută tot cam pe atunci, zolismul e insistent de tot în țesătura narativă: Casandra, o țărancă fărâmată în bătăi de bărbatul ei, un bețiv și un risipitor, își îndeamnă fiul, pe Ilie, să-și omoare tatăl, aruncându-l apoi, noaptea, într-o fântână părăsită. Crima apare și în *S-au dus* (*Contemporanul*, 1890), mobilul fiind de astă dată gelozia: tot un țăran ucide pe nevastă-sa și pe ibovnicul acesteia, noaptea, în pat. Ucigași, criminali din gelozie pot fi și micii burghezi. Cazul, studiat într-o lungă, prea lungă povestire, e al căpitanului Stănilescu (*Contemporanul*, 1888), care omoară de astă dată nu pe femeia necredincioasă și nici pe amantul ei, colonelul și superiorul lui, ci, într-un moment de furie nebună, pe căprarul care purta corespondența celor doi îndrăgostiți. Citind pe Sofia Nădejde — ale cărei unele pagini sunt cu atenție scrise, dovedind o bună observare a vieții țărănești îndeosebi — și nu numai pe ea, ai zice că pe la finele secolului trecut literatura în

[1] BIBL. Sofia Nădejde, *Din chinurile vieții*, text stabilit, studiu introductiv de V. Vișinescu, Buc., 1968, E.P.L.

Scanned with OKEN Scanner

care se povestesc crime făcea ravagii, ca astăzi presa și filmul cu brutalități. Într-una din dramele scriitoarei, *O iubire la țară*, 1888 (celelalte două: *Fără noroc*, 1898, și *Ghica Vodă*, 1899), omorul apare din nou, într-o altă configurație sadoveniană: Ilinca, al cărei tată moare pelagros și al cărei logodnic este luat cu forța la oaste, este batjocorită de boierul desfrânat, fugind apoi în pădure, unde naște un copil mort. La urmă, Niță, logodnicul, întors de la oaste, ucide pe boier.

*

Superior Sofiei Nădejde este ȘTEFAN BASSARABEANU, pseudonimul medicului VICTOR CRĂSESCU [1] (1849-1918), refugiat politic din Rusia țaristă, un fel de aventurier, stând o bucată de vreme în Apus, asemeni lui Zubcu Codreanu, Dr. Russel și alții, stabilit apoi în Deltă, printre pescarii lipoveni, ca medic de plasă. Murea în timpul războiului îngrijind bolnavii de tifos.

Sub influența raznocinților de la *Sovremennic*, publica în *Contemporanul*, prin 1884, povestiri ca *Fugarul de la seminar* sau *Hotărârea lui Ion Butuc și a bogoslovilor*, cu tineri revoltați împotriva autorităților clericale și de stat, în spirit narodnicist și cu certe elemente autobiografice. Mult mai pline de inedit sunt narațiunile care aduc lumea cu firi violente a pescarilor din Deltă: *Furtuna, Cum a căpătat Sarachioiul vie?, O zi și o noapte la Sulina.*

Cea mai izbutită dintre toate, am zice capodopera lui Ștefan Bassarabeanu, este nuvela, de proporțiile aproape ale unui roman, intitulată *Spirca*, după numele eroului. E de mirare cum nu s-au gândit cineaștii comuniști să facă un film după această povestire: peisajul exotic al Deltei, marea dezlănțuită în furtună, pescari bărboși și voinici, mânuind lopeți grele sau spintecând peștii, trași cu năvoadele, noaptea, la lumina lunii, în sfârșit, conflictul foarte puternic, rotund, ar putea-o face atrăgătoare pe ecran. Înfruntând trufia și răutatea celor bogați, Spirca ar voi să înființeze la cherhanaua Caterlez un fel de cooperativă-falanster, *zavod*, pentru pescarii săraci, spre a-i scoate de sub exploatarea celor ce dețin ambarcațiuni, unelte de pescuit și cârciumi, unde dau băutura pe datorie, angajând mână de lucru în condiții favorabile numai lor. Încercarea eșuează, lupta oamenilor cu marea dezlănțuită și cu răutatea bogaților îndârjește însă și călește sufletele.

*

Printre socialiștii din jurul *Contemporanului* trebuie să trecem și pe ANTON BACALBAȘA [2] (1865-1899), traducător, în rezumate, a unor părți din *Capitalul* lui Marx, pe care le publica în *Emanciparea*, pamfletar temut și orator ascultat de

---

[1] BIBL. *Prozatorii „Contemporanului", op. cit.*
Schițe și nuvele, 3 vol., Buc., Lemberg, 1893.

[2] BIBL. Anton Bacalbașa, *Scrieri alese*, vol. I-II, cu un studiu introductiv de Virgiliu Ene Buc., E.P.L., 1965.

Scanned with OKEN Scanner

muncitori pe la întruniri, colaborator al lui Caragiale la *Moftul român*, în fine, prozator satiric, devenit foarte popular prin schițele grupate în volumul *Moș Teacă, Din cazarmă* (1895). Inspirat de francezii Charles Leroy și Georges Courteline — din primul luând ca model pentru eroul său pe colonelul Ramollot —, Anton Bacalbașa creionează o caricatură a ofițerimii de altădată. Moș Teacă este incult la culme și mărginit strict la universul și chiar la vocabularul cazon, la „deciuplină", la „orden", simțindu-se minunat de bine numai la cazarmă, mai cu seamă printre „răcuți", cu un dispreț suveran pentru „țivili" și chiar pentru cei de la „itidență".

Tema este o mină de umor, priceput și gustat de toată lumea, iar tehnica șarjei caragialiene este aplicată până la abuz, în dauna observației caracterologice, de cele mai multe ori. Procedeul va fi reluat, cu mai mult succes, de Gh. Brăescu. Greșeala lui Bacalbașa constă mai ales în faptul că uneori face din personajul său un ins odios, crud cu „infiriorii", când de fapt el ar fi trebuit lăsat la stadiul de gânganie simpatică. Acest gen de literatură se încadra însă în programul *Contemporanului* — de unde tendința prea vizibilă —, care susținea o adevărată campanie împotriva tratamentului neomenos din armata vremii. Efectele acestei pedagogii n-au întârziat să se producă.

*

ION PĂUN PINCIO[1] (1868-1895), protejat al lui Dimitrie Anghel, care-i oferea o plimbare boierească în Italia, colaborează și el pentru puțină vreme la *Contemporanul*. E tipic între socialiștii posteminescieni. Timiditatea în erotică, tablourile autumnale dezolante, frunzele care cad și sentimentul apăsător produs de bumițele dătătoare de nervi din bucăți ca *Scrie-mi, mândro..., Pe drum, Albastrul, Vântule, Doină* etc., fac trecerea spre Bacovia. Dacă nu murea tânăr, devenea cu siguranță simbolist.

Însă în *Mângâierea, Pe stradă, Întâi mai* etc. , apare sentimentul de compasiune pentru țăran sau muncitor. Manifestația de ziua lor e văzută ca un simbol al înfrățirii popoarelor:

Se duc cântând pe stradă și-n mintea tuturor
E-o dulce-nflăcărare de gând mântuitor.
Și tot mai blând răsună cântări molcomitoare;
Un vis ce își revarsă iubirea în popoare,
Iar primăvara cerne un colb mărunt de floare...

Lirismul lui Pincio s-ar fi putut dezvolta și manifesta în forme mai evoluate și mai profunde, dacă poetul ar fi dat glas interiorizărilor de care era capabil. Altminteri, tehnica lui rămâne aceea a lui Vlahuță, ca în *Păreri de rău*:

Azi la poarta vieții mele nu mai bate nici un gând,
S-o mai steargă de rugină, ori s-o scoată din țâțâni,

[1] BIBL.: *Versuri*, E.S.P.L.A., vol. I-II, 1959. Adaosul „Pincio", la nume, vine de la vestitul parc-grădină din Roma.

Scanned with OKEN Scanner

Să mă smulgă din pustiul ista, plin de mărăcini...
Și să mă-ncălzesc la para-i să mă bucur, să mă plâng.
Să-nțeleg, pe rugul vieții, de ce ard, de ce mă strâng!

Sau ca în *Te-afunzi mereu...*, examen de conștiință al unui învins al vieții, unde însă umanitarismul se face adânc simțit:

Pomești încet a plânge, îți plângi singur de milă...
Nu poți să te mai suferi, îți vine greu, ți-i silă,
Te prinde dorul jertfei, să mori pe rug ai vrea,
Să nu-ți mai pară viața atât de stearpă, grea:
O, prea puțin e-atâta... La luptă să te-mbie
Și mila de-al tău frate, și sfânta datorie.

*

Despre TRAIAN DEMETRESCU[1] (1866-1896), s-ar putea foarte bine vorbi și în cadrul mișcării simboliste de la noi, după cum el ar putea fi pus în legătură și cu *Literatorul*, dată fiindu-i admirația pentru Macedonski, care-l bătea cu palma pe umăr de departe. Poezia și proza acestui atât de tipic „senzitiv" — deși era fiul unui prozaic negustor din Craiova —, mort la vârsta de numai 30 de ani, vine direct în descendența posteminesciană, ca și Pincio ori Petică, și anunță în chipul cel mai hotărât pe Bacovia. Prin el, mai cu seamă, se produce vădit acea relație dintre simboliști și socialiști, cu toate deosebirile de ordin ideologic și politic ce i s-ar putea afla.

Romantic prin temperament, „proletar intelectual" prin formație, plin de lecturi din sentimentaliștii francezi, de felul lui Richepin și Coppée, cunoscând însă pe simboliștii vremii, ca și scrierile unor Renan, Guyau sau Jules Vallés — pe acesta din urmă îl admira, odată cu C. Mille, și-i închina versuri în *Contemporanul*, entuziasmat de spiritul inconformist din trilogia *L'enfant — Le bachelier — L'insurgé* — TRADEM este socialist în convingerile politice. Însă de o ideologie nu poate fi vorba numaidecât, în ceea ce a scris. Poetul este un generos, un umanitarist plin de compasiune pentru cei asupriți, fie că deplânge soarta țărănimii exploatate, apropiată de clasa proletariatului (*Proletarii*), fie compătimind pe condamnații la muncă silnică pe viață (*Legile*), pe lumpenii cerșetori (*Ursarul)* etc. Imaginea proletarilor, a „socialiștilor", în tavernă, gravi, „cu pipele în gură și cu pahare dinainte", e mai curând romantică și face trecerea de la *Împărat și proletar* a lui Eminescu la *Serenada muncitorului* de Bacovia:

Sunt gravi... cu pipele în gură
Și cu paharele-nainte.
În ochii lor s-arată flăcări
Din idealurile sfinte.

[1] BIBL. *Scrieri alese*, Ediție îngrijită și prefațată de C. D. Papastate, E.P.L., 1968; Emil Manu, *Traian Demetrescu*, Societatea de științe istorice și filologice, 1956; C. D. Papastate, *Traian Demetrescu*, E.P.L., 1967; Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, E.L. 1966.

Scanned with OKEN Scanner

Deoparte, unul le citește
Gazetele. Toți tac, par triști;
Burghezii îi numesc nemernici,
Bandiți, periculoși, greviști.
(*Socialiștii*)

Poezia *Muncitorilor* — compusă „cu prilejul serbării de 1 Mai", în 1895, este pătrunsă de sentimentul solidarității internaționale:

Din idealurile voastre,
O, visători flămânzi și goi,
Vor răsări, ca niște astre,
Senine lumi cu oameni noi;
Și-n vremurile-acelea sfinte,
Pământul poate va fi rai,
Vor răsuna mai dulci cuvinte
În cântecele lor de mai!

Bineînțeles, socialistul și admiratorul lui Macedonski — aceste două laturi destul de contradictorii sunt caracteristice profilului poetului — este și un fervent antimonarhic, așa cum se poate vedea din o serie întreagă de compuneri versificate: *Un revizor dinastic, Mesajul tronului, exerciții de călătorie pentru 10 mai, Nunta de argint, Cadouri de jubileu* și multe altele.

Vocația lui Traian Demetrescu este aceea a poeziei elegiace, sfâșietor sentimentală și, prin momentul ivirii ei, mai *populară* — în înțelesul minor — decât romanța eminesciană. Cunoscută de toată lumea din epocă și de mai târziu, cântată, era *Călugărul*:

Călugărul din vechiul schit
O zi la el m-a găzduit,
Și de-ale lumii mi-a vorbit...
Iar când să plec, l-am întrebat:
Ce soartă rea te-a îndrumat
Să cați un loc printre sihaștri?
El mi-a răspuns: Doi ochi albaștri!

Prin romanța sentimentală — gen dispărut aproape cu totul azi, în orice caz negustat de generațiile tinere —, ajungem să descoperim pe *senzitiv*, spre a ne folosi de termenul care circula în epocă. Starea aceasta sufletească, în care însă intră și o doză de „fiziologie" — la mijloc fiind vorba de poetul de la Craiova, bolnav de tuberculoză —, nu o vom afla la impetuosul Macedonski, dar ea anunță vecinătatea lui Petică, chiar a lui Anghel, Iacobescu, Bacovia, în fine. Punctul de interferență a naturalismului cu simbolismul este evident. Poetul *senzitiv* se simte atras de imaginea florilor de seră:

Sunt flori uitate într-o seră,
Cum într-un suflet trist și gol
Rămân speranțele din urmă
Din risipitul stol...

Scanned with OKEN Scanner

Nici o femeie nu le-atinge,
Deși au cel mai blând parfum,
Nici cel puțin nu le omoară
În paginile de album...
(*Flori de seră*)

Senzitivele (acesta era chiar titlul unei culegeri) lui Traian Demetrescu, publicate în 1894, aduc una dintre cele mai caracteristice trăsături ale simbolismului românesc. Poetul se lasă învăluit de „ploaia de armonie", revărsată din clapele clavirului, „cu sunet dureros" (*Noaptea*), de părul iubitei care-l „înfiorează" (dovadă certă a ascuțirii simțurilor) „ca umbrele de noapte" (*Mărturisire*), tăierea unui copac îl face să plângă ca la moartea unui frate:

Copacul l-a tăiat țăranul
Și-apoi la foc l-a azvârlit;
Iar eu l-am plâns, precum se plânge
Un frate, un amic iubit.
(*Natură moartă*)

Motivele bacoviene sunt de pe acum presimțite. Iată cântecul demodat, repetat la flanșetă:

Și lemnele, arzând molatec,
Un cântec vechi, uitat repetă,
Iar de departe-abia s-aude
Un *Mizerere* de flanșetă.
(*Singur*)

Și, în sfârșit — sub influența lui Poe, probabil —, corbii, „pâlc de doliu" pe lințoliul alb al iernii:

Pe plopii întinși
Coboară corbii-n pâlc de doliu,
Cernesc al iernii alb lințoliu
Și triști, de foame par învinși...
(*Corbii*)

Se înțelege, nu e vorba de un peisaj pur și simplu. Simbolismul nu e însă complet, încifrat, până la a sugera acele stări ambigue, proprii poeziei înalte. Bucata din care am citat mai sus se sfârșește *clar*, impresionant totuși prin simplitatea și *sinceritatea* cu care se revarsă sentimentul morții apropiate:

Și mă învinge
Un gând amar, știind c-odată
Și peste groapa mea uitată
Vor trece corbii și va ninge!...

Bacoviană și specifică simbolismului românesc este tristețea provincială din o poezie ca *Simfonie de toamnă*. Satul, sub ninsoarea abundentă, nu mai provoacă euforii, ca la mai vechii Alecsandri și Coșbuc; soarele se stinge în nori, câinele urlă sub „șopronul putred", cucuvaia țipă sinistru:

Scanned with OKEN Scanner

Ninge! Ninge!... Alb e satul...
Ninge!...
Ca un cântec de iubire,
Soarele în nori se stinge...
Ninge! Ninge!... Alb e satul...
Ninge!...

Câinele sub șoprul umed
Urlă...
Rar o cucuvaie țipă
Într-o dărâmată turlă...
Câinele sub șoprul putred
Urlă...

Eminescu nu e mai puțin prezent — „eternul poet", pe care Trademîl cântă și el în o poezie intitulată *Lui Eminescu* — de pildă cel din *O, mamă...* ori în *Melancolie*:

Se-nmlădie salcâmii, ca plete despletite,
Pe gropi înțărânate, pe lespede cioplite,
Aleargă liliecii rotindu-se năuci,
Iar vântul se strecoară molatic printre cruci...

Și... trist, ca niște glasuri metalice, sonore,
Vibrează în cadențe un șir de repezi ore,
Pe paginile vremii se-nscriu perechi-perechi,
Tot repetând al vieții același cântec vechi!
(*Noapte de vară*)

Elegiac și sentimental, cu simpatie pentru învinșii vieții — ca Vlahuță și ca, ceva mai târziu, I. Al. Brătescu-Voinești —, este Traian Demetrescu în nuvelele și romanele sale, mai mult niște proze lirice, proiecții subiective și autobiografice: *Intim* (1892), *Intim. Poeme în proză. Nuvele* (1894), *Iubita* (roman, 1895), *Cum iubim* (roman, apărut postum, în 1896, anul morții poetului). Cu tot subiectivismul lor, aceste proze oglindesc epoca, sfârșitul de secol, cu frământările sociale și mai ales mentalitatea intelectualului generos interesat îndeaproape de soarta celor mulți și exploatați. Iată un pasaj din romanul *Iubita*, unde un asemenea personaj vorbește de concepția privitoare la rolul artei și literaturii în societate. Îl citățm și pentru a da o idee în legătură cu activitatea de critic a lui Traian Demetrescu, influențată de aceea a lui Gherea:

„În vremea noastră, literatura nu se mai consideră ca o petrecere a oamenilor fără treabă: ea este o vastă anchetă psihologică și un mijloc de perfecționare morală. Perfecționându-ne în artă, zice eruditul critic Ferdinand Brunnetière, perfecționăm în același timp starea morală și sufletească a unui popor. Scriitori mai contemporani își îndreaptă ochiul observațiunii către acea clasă socială părăsită, obidită, înnobilită de suferință. Omul din popor prezintă și el un studiu interesant pentru artă."

Între poeții de la *Contemporanul*, s-ar mai putea menționa într-o înșiruire fatalmente sumară, și O. CARP[1] (C. Proca: 1867-1943), mult apreciat, dar pe nedrept, de către Gherea, traducător din Heine, între altele. Productiv era și GHEORGHE DIN MOLDOVA (Gh. Kernbach: 1859-1909), căruia Ibrăileanu îi tipărea, postum, la Iași, în 1912, un volum de *Versuri și proză;* epigramistul E. GIORDANO, traducătorul P. V. GRIGORIU, neînsemnatul ARTUR STAVRI, de la care au rămas *Poezii*, scrise prin 1888-1894, I. I. TRUȚESCU, ADRIAN VEREA, versificatorul STEUERMAN RODION, mult prea prolificul anecdotist, celebru după o vreme, însă fără a intra între hotarele artei, Th. D. SPERANȚA etc. rămân să fie pomeniți abia în lucrările cu caracter monografic[2] și în dicționare.

*

Un poet puternic influențat de curentul de la *Contemporanul* a fost DUMITRU TH. NECULUȚĂ[3] (1859-1909), pe nedrept excesiv apreciat până la ridicol, (în vremea oportunismului proletcultist. I. Vitner ținea la Universitate un curs despre el) apoi lăsat în uitare definitivă. Totuși Neculuță este un caz tipic în epocă, de cântăreț proletar. Se născuse în urâtul și aproape ruralul pe atunci Târgu-Frumos — unde avea să vadă lumina zilei și Ibrăileanu — și era fiul unor țărani săraci. Trăia din meseria de cizmar și, în orele libere, cânta la vioară, citea și scria poezii. La *Contemporanul,* Neculuță nu a colaborat, dar a fost strâns legat de ideile socialiste. Când cu trădarea generoșilor, în 1899, el rămânea credincios vechilor poziții ale partidului socialist, alături de I. C. Frimu, de grupul de la ziarul *Munca* și de cercul „România muncitoare", tipărind statornic în ziarul cu același nume. După moartea-i pretimpurie, prietenii i-au cules versurile în volumul intitulat *Spre țărmul dreptății,* publicat, nu întâmplător desigur, chiar în anul răscoalelor din 1907.

Poetul cizmar era, firește, influențat și el de Eminescu, versificând însă mai cu ușurință în umbra lui Coșbuc. Temele sunt, în exclusivitate aproape, muncitorești și revoluționare, precum aceste strofe din poezia *Cor de robi:*

Ne-nchideți viața ca-n mormânt
în fabrici și uzine,
Și ne răpiți al firii cânt,
Și florile și cerul sfânt,
Și dulcea batere de vânt,
Și zările senine.

În câmp, la munci, plecăm din zori
Copii și tați și mame,

[1] BIBL. *Rândunel, Poezii*, București, Albert Baer, 1906.

[2] Vezi: Savin Bratu, Zoe Dumitrescu, *„Contemporanul"* și vremea lui, op. cit. și G. C. Nicolescu, *Curentul literar de la „Contemporanul", op. cit.*

[3] BIBL. *Spre țărmul dreptății*, Ediție și prefață de V. Moglescu, București, Editura Tineretului, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

Și-n foc de soare și sudori,
Muncim să v-adunăm comori —
Călăilor, neștiutori
De trudă și de foame!

*

Printre prozatorii mai mărunți de la *Contemporanul* mai putem adăuga și pe PAUL BUJOR[1] (1862-1952), unul dintre puținii intelectuali luptători care au apucat să vadă „victoria socialismului" care ne-a nenorocit aproape 50 de ani. În povestirile sale din culegerea *Mi-a cântat cucu-n față* (1910), cu subiecte din lumea rurală, el se va afla în exact nota Sofiei Nădejde. Împreună cu prozatoarea, va trece apoi printre colaboratorii *Vieții românești*, prezidând chiar, alături de C. Stere, de Ibrăileanu și de medicul microbiolog Ion Cantacuzino, înființarea revistei, în 1906. Un prozator interesant, poet în același timp, este militantul socialist IOAN CATINA, autor, între altele, al unui memorial de călătorie în Mozambic și Africa centrală (publicat în ziarul *Țara*, prin 1901), unde socialistul emigrase — după trădarea generoșilor din 1899 — să-și încerce norocul ca plantator de arbori de cauciuc. Călător pe meleaguri străine — lăsând schițe despre moravurile studențimii socialiste din Franța epocii — este apoi GEORGE DIAMANDY.

Între teoreticienii grupați în jurul lui Ioan Nădejde aflăm pe EDUARD GRUBER, (1861-1896), prietenul mai tânăr al lui Creangă, autor al unor studii de psihologie literară și de lingvistică aplicată[2], pe V. G. MORȚUN (1860-1919), autor și al dramei — exagerat apreciată de Gherea — *Ștefan Hudici*, pe EUGEN VAIAN (1870-1897) care, împreună cu Ibrăileanu — foarte tineri pe atunci —, scotea revista *Școala nouă*, la Roman, în 1894, cu orientare marxistă și socialistă. Lor li se asociase și militantul socialist — cu o lungă, tenace și rodnică activitate publicistică, începută la *Revista ideei* și continuată până spre sfârșitul epocii dintre cele două războaie — PANAIT MUȘOIU (1864-1944), unul dintre cei mai activi răspânditori de literatură marxistă.

În sfârșit, criticii *Contemporanului*, în afară de Gherea, sunt reprezentați prin C. Mille, Ioan Nădejde, Sofia Nădejde, Anton Bacalbașa, tânărul Ibrăileanu și prietenul acestuia — încă de la societatea „Orientul" din Bârlad, unde fuseseră colegi de liceu — IONESCU RAICU-RION[3] (1872-1895). Sub influenta lui Gherea, mort prea tânăr spre a se fi putut afirma complet, este un marxist care ține să se opună concepțiilor metafizice de felul celora ale lui Maiorescu (*Arta revoluționară*). În mod egal, se ridică și împotriva artei decadente de la finele secolului trecut: *Arta decadentă*, *Între pisici și oameni*, *Dragostea de oameni*. De la el ne-a rămas și o încercare interesantă de literatură comparată, *Eminescu și Lenau*.

---

[1] BIBL. *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1951

[2] BIBL. *Stil și gândire*, Iași, Librăria Școalelor, 1888.

[3] BIBL. *Scrieri*. Culegere de texte și studiu introductiv de F. Neagoe, Ed. Științifică, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

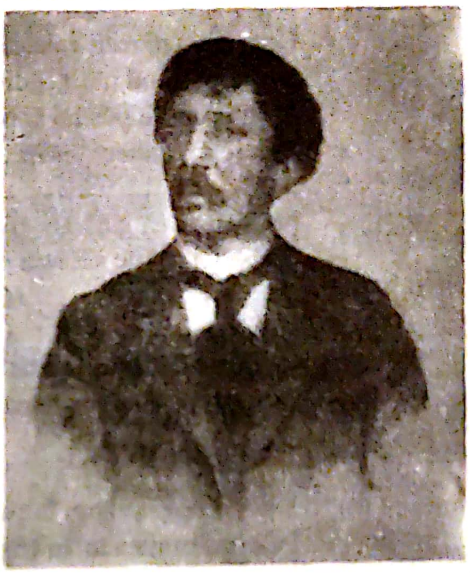
ÎNTRE JUNIMISM ȘI ARTA CU TENDINȚĂ. ATITUDINI PRESĂMĂNĂTORISTE

Cu Vlahuță, Delavrancea și Coșbuc, spiritul junimist își pierde din vigoare, înregistrând un fel de cădere înspre sentimentalism. Cu toată răceala intervenită între Maiorescu și Caragiale, prieten cu Vlahuță și cu Delavrancea, creatorul *Scrisorii pierdute* și al *Momentelor* nu gusta câtuși de puțin romanul *Dan* și se arăta dezolat ascultând lectura *Paraziților*. Mai cu plăcere citea pe Coșbuc, bănuim pentru claritatea versurilor, ipocrizia caragialiană nefiind totuși exclusă. Însă Maiorescu , care descoperise pe Coșbuc în *Nunta Zamfirei*, nu aproba *Noi vrem pământ* și trimetea înapoi revista *Vatra*, unde apăruse fulminanta poezie. Critica lui Gherea, ca și întreaga mișcare de idei de la *Contemporanul* zdruncinase, într-o măsură, pozițiile Junimii, după cum am văzut. La aceasta se adaugă, ca o cauză de ordin mai general, fireasca și continua căutare, din partea scriitorilor tineri, de noi formule literare, determinate, la rându-le, de transformările sociale care aveau loc. Pe vechiul fond al romantismului eminescian, subțiat printr-un fel de provincializare, devenit mai popular, se grefau acum influențele naturaliste — vizibile nu numai la Delavrancea, dar și la Caragiale, cum s-a constatat —, odată cu interesul tot mai pronunțat pentru viața celor mulți, în primul rând a țărănimii. Lucrul se poate vedea la Vlahuță, dar mai cu seamă la ardeleni, începând chiar cu Slavici, în anume nuvele, și continuând cu Ion Popovici Bănățeanul, Victor Vlad Delamarina, mai ales cu Coșbuc, până la colaboratorii *Sămănătorului*, cei mai mulți dintre ei veniți de dincolo de Carpați. Un loc aparte pare a ocupa Duiliu Zamfirescu, la mijloc fiind activitatea romancierului oarecum izolată. Însă junimismul lui este destul de infidel, în fond, viziunea autorului *Vieții la țară* suferind unele modificări de perspectivă, în sensul aceluiași sentimentalism care prevestea sămănătorismul, ca și din punctul de vedere al influențelor naturaliste.

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU VLAHUȚĂ[1]

Alexandru Vlahuță este un caz tipic de epigon eminescian trecut din tabăra *Convorbirilor* în aceea a socialiștilor, pe care avea să-i părăsească însă, înclinând în cele din urmă spre sămănătorism și poporanism, dar fără a se încadra în vreuna dintre aceste două mișcări. Opera lui a fost comentată entuziast de către Gherea, iar Ibrăileanu îi va consacra o teză de doctorat, severă, e drept, însă îndeajuns de deferentă. Contemporanii vedeau în el pe cel mai mare poet de după Eminescu, și chiar până de curând scriitorul s-a bucurat de larga apreciere a posterității, date fiind studiile pe care i le consacră cercetătorii. Cauza stă în sentimentalismul lui Vlahuță, ca și într-un fel de nonconformism minor agreat de mulți cititori.



Al. Vlahuță

Că, odată cu întreaga sa generație, Vlahuță este covârșit de opera lui Eminescu se vede mai întâi din poeziile de până la 1880. *Lui Eminescu*, publicată în 1884, are valoarea unei confesiuni:

Tot mai citesc măiastra-ți carte,
Deși o știu pe dinafară;
Parcă urmând șirul de slove,
Ce-a tale gânduri semănară,

---

[1] AL. VLAHUȚĂ (5 sep. 1858-19 noiembrie 1919) era fiul unor mici proprietari de pământ, născut în satul Pleșești din apropierea Bârladului, oraș în care își face studiile liceale, trecându-și apoi bacalaureatul la București, în 1879. A început prin a fi profesor suplinitor la Târgoviște, „cumpărându-și" totodată și o diplomă de avocat, scoțând în localitate ziarul efemer *Armonia*, colaborând o bucată de vreme la *Convorbiri literare*, unde debutase cu poezii încă din 1881. Stabilit în București, continua să funcționeze ca profesor suplinitor, ocupând însă și un post de referendar la Casa Școalelor, pe care îl va păstra până la sfârșitul vieții. Primul volum, de *Nuvele*, îi apărea în 1886, urmat de *Poezii* (1887). Cum reiese din o serie de nuvele și poezii, din activitatea publicistului, ca și din conferința *Curentul Eminescu*, ținută la Ateneu în 1892, Vlahuță, părăsind *Convorbirile*, se va apropia de mișcarea de la *Contemporanul*, primit favorabil de toți socialiștii, în frunte cu Gherea, așa cum se poate vedea din studiul pe care i-l închină. Însă în revista *Viața*, editată între 1893 și 1896, scriitorul va polemiza cu socialiștii. Cu toate acestea scrierile publicate și după această dată poartă pecetea artei cu tendință; romanul *Dan* (1894), *Poezii vechi și nouă* (1894), *Icoane șterse* (1895), *Iubire* (1895), *În vâltoare* (1896), *Clipe de liniște* (1899), *România pitorească* (1901), *Pictorul Nicolae Grigorescu* (1910) etc.

BIBL. A. Vlahuță, *Scrieri alese*, 1-2, Ediție și studiu introductiv de Valeriu Râpeanu, E.P.L., 1963, Virgiliu Ene, *Alexandru Vlahuță*, Ed. Albatros, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU VLAHUȚĂ[1]

Alexandru Vlahuță este un caz tipic de epigon eminescian trecut din tabăra *Convorbirilor* în aceea a socialiștilor, pe care avea să-i părăsească însă, înclinând în cele din urmă spre sămănătorism și poporanism, dar fără a se încadra în vreuna dintre aceste două mișcări. Opera lui a fost comentată entuziast de către Gherea, iar Ibrăileanu îi va consacra o teză de doctorat, severă, e drept, însă îndeajuns de deferentă. Contemporanii vedeau în el pe cel mai mare poet de după Eminescu, și chiar până de curând scriitorul s-a bucurat de larga apreciere a posterității, date fiind studiile pe care i le consacră cercetătorii. Cauza stă în sentimentalismul lui Vlahuță, ca și într-un fel de nonconformism minor agreat de mulți cititori.

Al. Vlahuță

Că, odată cu întreaga sa generație, Vlahuță este covârșit de opera lui Eminescu se vede mai întâi din poeziile de până la 1880. *Lui Eminescu*, publicată în 1884, are valoarea unei confesiuni:

Tot mai citesc măiastra-ți carte,
Deși o știu pe dinafară;
Parcă urmând șirul de slove,
Ce-a tale gânduri semănară,

---

[1] AL. VLAHUȚĂ (5 sep. 1858-19 noiembrie 1919) era fiul unor mici proprietari de pământ, născut în satul Pleșești din apropierea Bârladului, oraș în care își face studiile liceale, trecându-și apoi bacalaureatul la București, în 1879. A început prin a fi profesor suplinitor la Târgoviște, „cumpărându-și" totodată și o diplomă de avocat, scoțând în localitate ziarul efemer *Armonia*, colaborând o bucată de vreme la *Convorbiri literare*, unde debutase cu poezii încă din 1881. Stabilit în București, continua să funcționeze ca profesor suplinitor, ocupând însă și un post de referendar la Casa Școalelor, pe care îl va păstra până la sfârșitul vieții. Primul volum, de *Nuvele*, îi apărea în 1886, urmat de *Poezii* (1887). Cum reiese din o serie de nuvele și poezii, din activitatea publicistului, ca și din conferința *Curentul Eminescu*, ținută la Ateneu în 1892, Vlahuță, părăsind *Convorbirile*, se va apropia de mișcarea de la *Contemporanul*, primit favorabil de toți socialiștii, în frunte cu Gherea, așa cum se poate vedea din studiul pe care i-l închină. Însă în revista *Viața*, editată între 1893 și 1896, scriitorul va polemiza cu socialiștii. Cu toate acestea scrierile publicate și după această dată poartă pecetea artei cu tendință; romanul *Dan* (1894), *Poezii vechi și nouă* (1894), *Icoane șterse* (1895), *Iubire* (1895), *În vâltoare* (1896), *Clipe de liniște* (1899), *România pitorească* (1901), *Pictorul Nicolae Grigorescu* (1910) etc.

BIBL. A. Vlahuță, *Scrieri alese*, 1-2, Ediție și studiu introductiv de Valeriu Râpeanu, E.P.L., 1963, Virgiliu Ene, *Alexandru Vlahuță*, Ed. Albatros, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

Mă duc tot mai afund cu mintea
În lumile de frumuseți,
Ce-au izvorât eterni luceferi,
Din noaptea tristei tale vieți...

Eminescianismul e vizibil aproape peste tot, în această primă perioadă a creației poetului, în versuri răsucite abil, cam uscate:

Ce te uiți cu ochii galeși la copacii triști și goi,
Și oftezi, dând pas gândirii să mai lunece-napoi?
Lasă frunzele pustiei și bătăilor de vânt!
Tinerețe, farmec, visuri... toate-s țăndări de vas frânt...
.....
Nu vezi tu că îndărătu-ți e-ntuneric și pustiu?
Și n-auzi cât de sinistru sun-a noapte ș-a sicriu...
(*Ce te uiți cu ochii galeși*)

Din vremile apuse ș-atât de fericite,
Aducerile-aminte adesea mă-mpresoară.
(*Mamei*)

Tinere, ce-ți strângi în palme tâmplele înfierbântate,
Pe când mintea ta, în friguri, ca o flacără se zbate...
(*Liniște*)

Tăceți s-adorm, nu voi să prind de veste
Că mi s-a stins văpaia tinereții,
Ș-asupră-mi anii grei și-așternă nămeții.
(*Sonet*)

În bucata erotică intitulată *În fericire*, prea lungă, obositoare, cu ale sale trei părți, se aud ecouri din superba *Floare albastră:*

Ia nu-ți mai mistui viața,
Adună-ți gândurile-acasă:
Noi ne iubim și ne-nțelegem,
De celelalte ce-ți mai pasă?

În spirit eminescian, desigur, dar și cu o anume poză juvenilă ce nu exclude superficialitatea, sunt compuse atât de apreciate de către Gherea *La icoană, Din prag, Dormi, iubito,* și altele în care contemporanii vor fi văzut pe continuatorul marelui bard:

Dormi, iubito, dormi în pace. N-am venit să-ți tulbur somnul,
Nici să plâng... La ce-am mai plânge pe-adormiții întru Domnul!
Am venit să cuget. Uite, nicăieri nu pot mai bine
Gândurile să-mi desfășor și să stau la sfat cu tine...

Temperament de pamfletar, așa cum o dovedește bogata-i, pasionata-i activitate publicistică, nonconformistă, Vlahuță este deosebit de substanțial în satiră. Discursivitatea eminesciană din *Scrisori* e preluată cu deplin succes,

Scanned with OKEN Scanner

versurile au rostogolire trepidantă, respiră mânia, răfuiala dreaptă cu, de pildă, droaia de oportuniști, confrații întru condei, infatuații, „lihniții de pompe", ce dau „buzna pe la chefuri":

Iată droaia de nevolnici, strașnicii stihuitori,
Literați ce pentr-o dată bagă muzele-n fiori,
Cântăreți lihniți de pompe și de sărbători solemne
Care țin, porniți să ieie nemurirea cu asalt:
Pentru ei nu-i poartă-nchisă și nici scaun prea înalt.
.....
O, bâiguitori de fleacuri, lăutari nerușinați,
Ce dați buzna pe la chefuri și parăzi ca să cântați.
De v-ar scăpăra o clipă mintea, să vă priviți bine,
Ați intra-n pământ de scârbă, de oroare și rușine!...

Personal rămâne Vlahuță, ca poet satiric, și în câteva „profiluri", bucăți fără nici o pretenție, făcute însă cu un condei sigur. Iată-l pe sclivisit:

Mișu iese la plimbare
Parfumat și sclivisit,
În costum ușor de vară,
Vesel, mândru, fericit...

pe ofițelul mitocan și bătăuș:

Dancu zvârle jos gazeta
Cu mutări și-naintări;
Se mai scarpină la ceafă,
Trist se mai scobește-n nări,

Apoi cheamă vistavoiul,
Două palme-i dă strigând:
„Dă-mi chipiul de pe masă...
Drrrace! Dă-mi-l mai curând..."

sau pe poetul pesimist și „tembel":

Damian, poetul liric,
trubadurul pesimist,
Își lungește-a drum privirea
Și pe gânduri cade trist.

Căci în lumea asta crudă
Și avară pentru el,
A-nceput să i se-nfunde
Cu viața de tembel.

Nu acestea erau, se înțelege, ambițiile poetice ale lui Vlahuță. Cu *Unde ni sunt visătorii?* (1892) — ce se voiau o replică la *Epigonii* lui Eminescu —, el manifesta pentru o poezie optimistă, combătând „suferințele închipuite", pe care însuși le afișase până acum, „inimile lașe", străine „de-o simțire înaltă, mai

curată". Recitată în cadrul unei conferințe despre curentul eminescian, poezia aceasta devine un adevărat program, semnificativă pentru evoluția gândirii estetice a poetului:

Căci mă-ntreb ce sunt aceste vaiete nemângâiate,
Ce-i acest popor de spectri cu priviri întunecate,
Chipuri palide de tineri osteniți pe nemuncite,
Triști poeți ce plâng și cântă suferinți închipuite,
Inimi lașe, abătute, făr-a fi luptat vreodată,
Și străine de-o simțire mai înaltă, mai curată!
.....
Unde ni-s entuziaștii, visătorii, trubadurii,
Să ni cânte rostul lumii și splendorile naturii?
Unde ni-s sămănătorii generoaselor cuvinte,
Magii ocrotiți de stele, mergătorii înainte,
Sub credințele deșarte și sub pravilele șterse,
Îngropând vechea durere, cu-a lor cântec să reverse
Peste inimile noastre mângâiere și iubire,
Și cuvântul lor profetic, inspirata lor privire,
Valurile de-ntuneric despicându-le în două,
Splendidă-naintea noastră să ne-arate-o lume nouă!

De acum înainte, poezia lui Vlahuță își găsește o albie nouă, mai proprie temperamentului său. El cântă „Iubirea sete de viață", principiul creator, în versuri exuberante, ușor solemne:

Iubire, sete de viață,
Tu ești puterea creatoare,
Sub care inimile noastre
Renasc ca florile în soare,
Și, îmbătate de-al tău farmec,
Ce peste lume se așterne,
În tremurarea lor de-o clipă,
Visează fericiri eterne.

În poemul alegoric *1907*, se condamnă Minciuna, parveniții și lingușitorii regelui, orânduirea socială burgheză care a înăbușit în sânge răscoala țăranilor:

Minciuna stă cu regele la masă...
Dar asta-i cam de multișor poveste:
De când sunt regi, de când minciună este,
Duc laolaltă cea mai bună casă.

Compunerea plăcuse lui Caragiale, care o citise la Berlin, în timpul când scria pamfletul *1907. Din primăvară până-n toamnă*. Alegoriile semnificative se impun, și anumite imagini, sugerând mișcarea gloatelor răzvrătite, se țin minte:

Dar ce e, Doamne, vuietul acesta?
Ce-i freamătul acesta care crește?
Se zguduie pământul și mugește,
Ca marea, când o biciue tempesta.

Scanned with OKEN Scanner

Se-nalță flăcări, brațe desperate,
Spre ceasu-ntunecat, pustiu și rece.
Năprasnic vântul nebuniei trece
Și spulberă noianul de păcate.

În sfârșit, deși intrat în conflict cu unii dintre socialiști, Vlahuță cânta și el Proletarul:

Înalt, vânjos, brun, cu cămașa ruptă,
Cu umeri lați, puternici,
De lucrător fierar sau de soldat...

și avea încredere nestrămutată în „Triumful așteptării", convins:

Că vaietele toate visează armonie,
Că... este o dreptate, și... trebuie să fie!

Chipul intelectualului „proletar cult" — după expresia lui Gherea — reprezentantul acelei pături de epigoni eminescieni ridicați din păturile mai de jos ale societății, din țărănime în multe cazuri, a fost înfățișat de Vlahuță chiar în prima sa nuvelă, *Din durerile lumii*. Eroul, Radu Munteanu, fecior vrednic de la țară, trecut prin școlile de la oraș, întâmpină cele mai mari greutăți: se îmbolnăvește de tuberculoză, iubește romantic pe sora unui prieten dintr-o familie înstărită, dar cade învins sub povara mediului, s-ar crede, în orice caz a bolii, și se întoarce spre a muri în satul natal. Tema anunță atitudinea poporanist-sămănătoristă, a dezrădăcinaților, și nuvela e încărcată de mult sentimentalism autobiografic.

Ea este reluată, mai detailat și mai clar, într-o compunere de maturitate, romanul *Dan* (1894). Vasile Dan, fiul unui slujbaș umil din Bârlad, ajuns profesor la un pension de fete din București, poet apreciat, dar respins — ca și Vlahuță — de la premiile Academiei, se îndrăgostește de Ana Racliș, odraslă a unor moșieri, pe care consimte totuși a o lua de soție, deși are cunoștință de moralitatea ei cu totul îndoielnică. Speranța unei vieți liniștite, consacrată preocupărilor nobile ale scrisului, se spulberă curând. Nevoit să accepte un post de judecător într-o localitate obscură din provincie, eroul este agasat la culme de femeia doritoare de lux și petreceri, frivolă. Chinurile îl aduc în pragul nebuniei, într-o stare mai curând patologică.

E drept că romanul conține mult subiectivism, în dauna observației detașate, spre a se putea motiva suficient comportarea învinsului, a neadaptatului. S-a spus că romanul *Dan* — și aici importanța lui istorică e în afară de orice discuție — face cap de serie, anticipând eroii sadovenieni, din *Însemnările lui Neculai Manea*, din *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* etc., neadaptații lui I. Al. Brătescu-Voinești, I. A. Bassarabescu și chiar personajele lui Camil Petrescu, un Ștefan Gheorghidiu, George Demetru Ladima sau Andrei Pietraru. Însă, după cum vom vedea la locul potrivit, în cazul romanelor și pieselor de teatru ale lui Camil Petrescu, problema se pune cu totul altfel, și autorul *Patului lui Procust* ar fi respins cu hotărâre o

Scanned with OKEN Scanner

asemenea filiație. Căci eroii lui nu sunt pur și simplu niște învinși, ci mai curând „suflete tari", a căror incompatibilitate cu mediul ambiant este, în instanță ultimă, de ordin strict intelectual. Considerată din acest unghi, proza lui Vlahuță, romanul *Dan* în special, rămâne mai curând cantonată în epocă. Firea românului, chiar intelectual fiind el, nu e, în genere, aceea a inadaptatului și a învinsului ci dimpotrivă, capabilă a se supune cu inteligență mediului și de a-l domina, într-un fel sau altul. Când E. Lovinescu observa că romanul românesc răsare din brazda *Ciocoilor vechi și noi* ai lui Filimon, spunea un mare adevăr, confirmat de dezvoltarea genului respectiv în epoca dintre cele două războaie. Viața lui Vlahuță însuși e, într-un fel, mai conformă cu această idee și trebuie spus că romanul autobiografic *Dan* eșuează tocmai în punctul în care autorul pune invenție lirică și sentimentală, în loc de a urma logica — în planul ficțiunii, se înțelege — propriei sale vieți. Căci, urmărindu-i biografia, îl aflăm mai curând ca pe un ins plin de energii: școlar la Bârlad fiind, muncea robotind de toate, la o mătușă care-l ținea în gazdă și dădea lecții particulare spre a răzbi sărăcia; la Târgoviște, își cumpăra diplomă de avocat și scotea un ziar în care înfrunta cu curaj autoritățile; în activitatea publicistică, se arăta deosebit de bătăios: pentru că îi fuseseră refuzate volumele de la premiile Academiei, când este invitat să facă parte din înaltul for, răspunde cu dignitate agresivă, admirat de toți, arătând că „de afară" vede mai bine ce se petrece în juru-i; iar dacă ar fi să vorbim de viața particulară a omului, interesant este de amintit că, despărțindu-se de prima soție — fiica profesorului său de italiană de la liceul din Bârlad — și căsătorindu-se a doua oară, devine proprietarul unei podgorii, la Dragoslavele, lângă Focșani, unde, în primitoarea-i casă, își invita prietenii să-i guste vinurile, foarte apreciate, de Caragiale, spre exemplu.

Mult mai izbutite par evocările autobiografice mai scurte, ca *Un Crăciun*, sau *Mogâldea*, amintiri ale mizeriilor copilăriei școlare, cu un *Domnu'* care turna la bancă. Suntem însă departe de bonomia lui Creangă, care povestea voios despre instrumentele pedagogice, Calul Bălan și Sfântul Nicolae, inventate de părintele Ion Humulesteanul.

Celelalte schițe și nuvele tind să realizeze un întreg program de literatură realistă, teoretizat ca atare în cadrul revistei *Viața* pe care o redacta, titlu anume ales, reluat mai apoi de poporaniști, în *Viața românească*, la 1906. Proza închinată vieții țăranului e îndeajuns de sobră, echilibrată în comparație cu cea practicată la *Contemporanul* de un C. Mille și Sofia Nădejde. Cu toate acestea, tendința este vizibilă. În *La arie*, fiorosul vătaf boieresc Costachi, zis și Ghioacă, lovește bestial spinările istovite de muncă și arse de soare. În *Socoteala* — foarte apropiată prin subiect și temă de *Arendașul român*, al lui Caragiale, trădând poate consultări între cei doi scriitori —, țăranul Ion este înșelat de boier la socoteala zilelor de muncă și la urmă bătut în chipul cel mai crâncen. Caragiale realiza, ca de obicei, schița sa mai cu seamă prin dialog. Vlahuță apasă pe descripție. Iată mizeria truditorului pământului; pagina poate anunța pe Zaharia Stancu din *Desculț:*

Scanned with OKEN Scanner

„Înnoptează. la licărirea unui opaiț tustrei stau jos în jurul unei mese mici rotunde, cu picioarele scurte. În ochii lor strânși, pe fețele lor trase, e spaimă și disperare. Li-i frică parcă să se uite unul la altul. Oftând, Safta frânge-n trei o bucată de mămăligă rece, care se-ntinde. În mijlocul mesei e o strachină pe fundul căreia a mai rămas o țâră de mojdei, dar nimenea nu-ntinge și nimenea nu scoate-o vorbă. Vântul duduie-n horn. Afară fulguiește mereu. Grivei urlă-n poartă, a jale ș-a pustiu."

Studierea cazurilor, în cazul naturaliștilor, dar cu tendință socială netă, nu lipsește la Vlahuță, așa cum se poate vedea din povestirile *Vișan* sau *Cassian*, unde e vorba de pușcăriașii victime ale relelor întocmiri, dar și în schițele în care prozatorul își propune să arate brutalitățile la care erau supuși țăranii în vechea armată. Mai obiectivat, anunțând clar de tot pe Brătescu Voinești, apare Vlahuță în bucata *Un bătrân*. E vorba de un maniac înduioșător, trăind în aceeași provincială Târgoviște, dl. Peiu, care și-a consumat toate energiile vieții lui construind o trăsurică de lemn. Asemănarea cu I. Al. Brătescu-Voinești este evidentă.

Fără a fi vorba de creație literară propriu-zisă, ca și în versurile din amintitele „profiluri", satira lui Vlahuță din ciclurile de „paraziți", publicate în *Viața* pe 1893, este virulentă și condusă de o pană abilă. Cel mai tipic parazit este însă Dincă C. Buleandră de la Târgoviște, arivist notoriu, care-și începe prodigioasa-i carieră prin cumpărarea unei diplome de avocat, așa cum însuși scriitorul procedase cândva. E demagog la culme, promite țăranilor că le va da pământ, dar, primindu-și clienții în somptuosu-i birou, mai întâi îi invită să scoată tot ce au de prin buzunare, trimițându-i apoi să facă rost și de alte parale. Astfel ajunge Dincă cu casă frumoasă, cu „nevastă de neam ș-un băiat la Paris".

Paralelismul cu Caragiale (și cu Delavrancea) se impune, însă suflul marii creații lipsește la Vlahuță, personajele nu trăiesc peste marginile foiletonului și sunt mereu prezentate ca într-un bocal cu venin. Așa este eroul cu nume caragialian Tiberiu Piscupescu, parazit care parvine făcând politică, ca și un altul, cu nume nu mai puțin revelator, Chimiță, despre care ni se spune că este „lingușitor ca o pisică și mlădios ca un șarpe". Asemenea caracterizări directe Caragiale n-ar fi făcut să-l pici cu lumânarea.

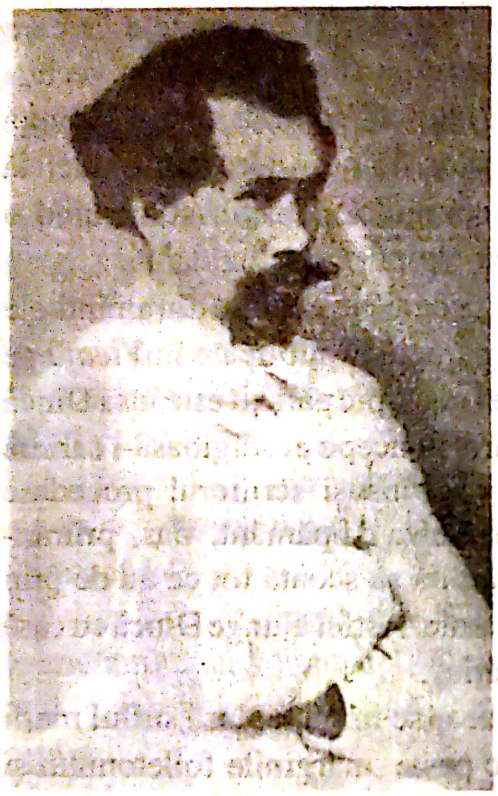
La îndemnul lui Spiru Haret, care urmărea cultura de mase, Vlahuță edita, împreună cu Coșbuc, revista *Semănătorul*, pe care însă o va abandona după un an. Programul era scris de el și chiar numele îi aparține, poezia *Semănătorul*, ecou din *Unde ni sunt visătorii?*, fiind semnată ca atare. La îndemnul aceluiași Haret, ministru al Instrucțiunii, va compune povestiri pentru popor, de popularizare a istoriei naționale, în volumul *Din trecutul nostru* (1908). Din aceeași categorie de scrieri patriotice fac parte și monografia închinată pictorului Nicolae Grigorescu, prieten al lui Vlahuță, cu o valoare strict documentară, ca și *România pitorească* (1901), o culegere de reportaje, printre primele în literatura noastră, bine scrise, cu un caracter educativ și patriotic, care fac cinste scriitorului.

Scanned with OKEN Scanner

BARBU DELAVRANCEA[1]

Din categoria postjunimiștilor sentimentali, romantici întârziați în epoca naturalismului și a începuturilor simbolismului la noi, face parte și Barbu Ștefănescu Delavrancea[1].

Interesant este că, deși orășean, debuta propriu-zis cu o nuvelă din lumea satului, *Sultănica*. Subiectul e banal, melodramatic chiar: Drăgan, flăcău chipeș, „cu uitătura vie și cam ascunsă", sucește capul Sultănichii, câștigând astfel un rămășag. După ce mama îi moare de inimă rea, frumoasa fată își ia lumea în cap, cuprinsă de dezgust.



B. Delavrancea

Instruit în domeniul artelor plastice, el însuși un foarte bun desenator, Delavrancea se remarcă de la început prin pictura tablourilor de natură din scrieri. Într-un pasaj, albul zăpezii, nu solemn și euforic ca la Alecsandri, ci adus la tonalitatea minoră a povestirii, dovedește mână sigură. Fraza începe cu un acord din Slavici:

„A dat Dumnezeu zăpadă cu nemiluita, și cade, cade, cade puzderie deasă ca făina de cernut, vânturată de un crivăț care te orbește. Mușcelele dorm sub zăpadă de trei palme. Pădurile, în depărtare, cu tulpini fumurii, par cercelate cu flori de corcoduși."

Viziunea idilică, precum și un sentimentalism mai discret, în comparație cu Vlahuță, apare în încercarea de a reconstitui, prin pâcla amintirii, monografia mahalalei grânarilor de altă-dată — în coasta Bucureștilor, spre șoseaua Olteniței —, bogați pe vremuri, dar sărăciți în urma introducerii drumului de-fier. *Apă și foc* — povestea tragică a nevestei unui cărăuș — se deschide pe un fundal pictat în culori vii, inedite. Iată sosirea grânarilor pe la vetrele lor:

---

[1] BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA (11.IV.1858-29.IV.1918) era fiul unui căruțaș din mahalaua Delea Nouă, a Bucureștilor, cu îndepărtați strămoși în pastorala Vrance. A învățat carte la o Școală Domnească din Mahalaua Dulapului și apoi ca bursier la Sf. Sava. În 1882 își lua licența în drept și mergea la Paris pentru desăvârșirea studiilor. Debuta, ca poet, cu culegerea de versuri *Poiana Lungă — Amintiri*, încă din 1878, nesemnificative, și colabora cu foiletoane la *România liberă*, unde se făcea remarcat prin articole despre artele plastice și unde va publica și întâia sa nuvelă, *Sultănica*, în 1883. Volumul de povestiri care va împrumuta titlul acestei nuvele apărea în 1885. În 1887, tipărea nuvela *Hagi Tudose*, în *Lupta literară*, revistă pe care o conducea. În același an publica și micile volume intitulate *Trubadurul* și *Paraziții*. A colaborat apoi la *Revista nouă* a lui

„Femeile întreabă pe alții de ai lor, pe ai lor de *cât chila și cum au dat-o*. Copiii vor pepeni verzi și galbeni, și mai ales să-i ducă în brațe, măcar de i-ar doborî boșarii la pământ. Ba tărtăcuțe, ba tigvi, ba porumb verde, ba să-i suie în căruță. Pe cei mai mici femeile i-aruncă în brațele celor de pe cai, iară aceștia, ca pe niște dovleci, i-azvârlă în culmea grâului; și copilașii se scoală cu nasul, cu gura și cu părul plin de boabe, și scuipă, și se șterg cu dosul mânelor pe la nas, și râd și țipă, și nimeni pe pământ nu e mai fericit decât ei."

În ciclul *Odinioară*, un fel de prefigurare a metodei sadoveniene din *Crâșma lui moș Precu* și *Hanu' Ancuței*, bătrâni sfătoși, cu înfățișare de patriarhi, ca „tata Tămădueanu" și „tata Doroftei", sunt puși să povestească, cu mult șarm, istorii din vechime (*Suzana*) ori basme, prea stilizate *(Fata moșului)*, fără seva lui Creangă din această cauză. Iată dialogul folcloric în jurul ghicitorilor, la șezătoare, studiat până în cele mai mici amănunte, aproape festiv:

„— Bulgăraș de aur, joacă pe piele de taur?
— Soarele.
— Nuia vâjâia, ocolii țara cu ea?
— Gândul.
— Șervet vărgat, pe Dunăre aruncat?
— Șarpele.
— Minți, moțato!
— Curcubeul.
— Ei, așa mai merge.
— Sus copaie, jos copaie, la mijloc carne de oaie?
— Scoica.
— Hurdubaie-baie, bună de bătaie?
— Toba..."

Poveste, Norocul dracului, Neghiniță, Stăpânea odată arată aceeași virtuozitate în prelucrarea motivelor folclorice, superioară poate lui Slavici, dovedind în tot cazul reflecție adecvată asupra limbii unei colectivități încă nu cu totul dispărută nici în zilele noastre, o dată cu transcrierea ei fidel-artistică. Asta nu l-a împiedecat pe Caragiale să întreprindă anume parodii, amicale, în *Dă dămult mai dă dămult*, spre exemplu. Pentru că, orice s-ar spune, ele nu depășesc

---

Hasdeu, până în 1895. Piesele de teatru le scrie după 1900: *Apus de Soare* (1909), *Viforul și Luceafărul* 1911), comedia *Irinel* (1912). În 1913 era ales membru al Academiei Române, unde rostea discursul de recepție *Din estetica poeziei populare*, extras din unele studii folcloristice ce făcuse mai înainte. Ca om politic a jucat unul dintre cele mai importante roluri, deputat în mai multe legislaturi, primar al Capitalei, la sfârșitul vieții, ministru al Industriei. A fost foarte aplaudat de contemporani ca orator. În 1902, lua apărarea lui Caragiale în celebrul proces intentat contra calomniilor lui Caion. În preajma intrării României în război a susținut, în discursuri răscolitoare, alianța cu puterile Antantei, pentru alipirea Transilvaniei (publicate în volumul *Patria și patriotismul)*. A murit înainte de a-și vedea visul cu ochii.

BIBL. *Scrieri alese*, Studiu introductiv de Al. Săndulescu, 1958, E.S.P.L.A.; *Opere*, vol. I-IX ediție îngrijită de Emilia St. Milicescu, Ed. Minerva 1965-1974; *Sultănica*, pref. de St. Cazimir, Ed. Minerva, 1972; *Jurnal de război*, ed. de Emilia Milicescu, Ed. Minerva, 1972; *Discursuri*, ed. de Constantin Călin, Ed. Minerva, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

perfecțiunea unor bune bucăți de citire, ca și schițele din *Bunicul*, *Bunica* — anticipări ale medelenismului, în anume chip —, *Sorcova*, *De azi și de demult*, toate cu caracter memorialistic, autobiografic. Rafinamentul stilistic, cadențarea frazei, dialogul economic și bine lustruit — impresii pe care nu le lasă proza junimistă, un Creangă, Slavici sau Caragiale — par a fi mijloace subtile prin care acest orășean totuși, om de mare finețe și de bun-gust, frecventator al saloanelor lumii bune, își povestește dezinvolt copilăria-i săracă, de mahalagiu. La mijloc trebuie să bănuim și moda literară, într-un fel, înclinarea publicului cititor spre idilic și sentimental.

Între acestea, însă, *Domnul Vucea* este aproape o capodoperă. Creangă, cel din *Amintiri*, nu e de găsit, desigur. Suntem totuși departe de tendenționismul neacoperit din *Mogâldea* lui Vlahuță. Domnul Vucea e un dascăl rău, bătăuș și el, dar creionat cu multă detașare, cu umor chiar, convingător. Sistemul lancasterian fiind în floare și în Bucureștii copilăriei lui Delavrancea, teribilul pedagog umblă printre bănci înconjurat de o adevărată suită de „generali", de „monitori" și de „primi". Generalii, la rândul lor, sunt pe grade, și asta se vede din modul cum sunt „armați": „unul cu nuiaua, altul cu linia lată și cel mai înfiorător cu linia în patru muchi". Lamentabilul profesor are obiceiul — spre a putea dormi în voie pe catedră — să ordone cel puțin o oră de tăcere și nemișcare absolută. Oricine își poate închipui ce poate însemna aceasta pentru niște copii:

„Ideea de a nu mișca ne obosea și cazul începea să ne tremure. Locul unde fundul țeștii se înjugă cu șira spinării ne durea. De era vară, nădușeala începea să ne curgă pe obraji și pe după urechi în jos, d-a lungul gâtului. Cu neputință ca cei mai slabi să nu miște o mână, un picior, sau, gâdelați de șiroaiele de nădușeală, să nu vrea să se șteargă."

După ce-și făcea siesta, Domnul Vucea ordona: „Dăstul! Dacă prindea pe careva mișcând, satisfacția lui era mare de tot și și-o manifesta scărpinându-și repede barbișonul cu vârfurile degetelor, strigând cu obișnuitu-i tic verbal: „Ha, tătarul! Am prins un tătar! General de ordin, cinci și oprit!", adică cinci lovituri la palmă cu linia și oprit la arest. Uneori pedeapsa era de „cinci pe dungă și cinci cum o fi." Mai avea obiceiul să confiște arșicele copiilor, „gioale", „capre", „solbe"l, „miale", „ichiuri", pe categorii, pe care apoi le revindea tot lor pe „parale" și pe „firfirici". Elevii săraci robeau, cu rândul, în gospodăria dascălului, sub directa supraveghere a „cocoanei". madam Vucea, despre care aflăm, în cele din urmă, cu umor, că-și ținea bărbatul sub cel mai strașnic papuc, administrându-i la nevoie „cinci și oprit!", mai dihai decât faimoșii „generali".

De mică întindere, relativ, proza lui Delavrancea este însă foarte diversă. În *Zobie* se străvede cel mai mult influența naturalismului, tendința de a picta, cu o pensulă avidă, diformități fizice:

„Capul lui mare ca o baniță să reazămă p-un gât înfundat în umeri. Picioarele și mânile-i cată anapoda. Fața lată, scofâlcită, la fiecare pas se strâmbă. Iar gușele, înflorite ca la curcan, și le-aruncă pe spete, și le mișcă moale și gras în mersul lui șontâcăit pe piciorul drept."

Scanned with OKEN Scanner

În „Milogul" ni se dezvăluie un colț din viața lumpenilor, care fură copii spre a-i schilodi și a-i folosi drept instrumente de cerșit. Studiul „cazurilor" nu se produce totuși sec, rece, ci totul apare grefat pe un fond romantic, misterul omenesc rămânând mereu deschis. În monstrul Zobie, adevărat Quasimodo și batjocura copiilor târgului, prozatorul caută a întrezări licărirea de umanitate ultragiată, ca și în adolescentul „milog", cu ochii arzători, fixați de o febră interioară necunoscută, ca spre a descoperi luminile de dincolo de pereții bordeiului în care îl țin călăii lui.

Același lucru s-ar putea spune, modificând detaliile, și despre cazul doctorului din nuvela *Liniște*, care, pierzându-și soția și copilul, victime ale tuberculozei, boală ce credea că o poate vindeca, devine maniac, aproape nebun, arde cărțile de medicină și speră a-și găsi liniștea deschizându-și venele cu bisturiul. Cu eroii din *Paraziții*, *Bursierul* și *Trubadurul*, intrăm în lumea inadaptaților, ca și la Vlahuță, a învinșilor unei societăți de parveniți politici sau a unei pedagogii oarbe și inumane. Însă personajul din *Trubadurul* prezintă un caz de somnambulism, trăindu-și visul în momentele de criză ale bolii. Cuprins de acces, într-o noapte cu lună, cântând la vioară în vârful unui plop, se trezește și cade la pământ, aflându-și moartea. Cu drept cuvânt, G. Călinescu făcea apropierea de *Sărmanul Dionis*, întrucât privește romantismul, tendința evadării din real, cu deosebirea că în cazul eroului lui Delavrancea visul este curată patologie.

Un „caz" este, în anume chip, și avariția lui Hagi Tudose din cunoscuta nuvelă. Hagi e aproape un nebun, de o zgârcenie inverosimilă, cu o psihopatologie dilematică: e convins că dacă nu va mânca va muri de inaniție și va înceta astfel de a mai fi proprietarul aurului său, pe de o parte; în același timp, însă, cheltuind pentru cumpărarea unei găini, simte că-și consumă propriu-i suflet, proprii-i „copii", galbenii:

„Și pe gât gustul aurului, sângele viu al aurului! Nefericit părinte, gustase din carnea copiilor lui. Ciorba îi mirosise a aur! Când Leana intră în odaie, el se ridică în coate, și-i strigă:

— Stinge focul!... Să dai cărbunii înapoi!... Aruncă ciorba... și să-i dai fulgii și bucățelele înapoi!... Vreau banii pe jumătate, dacă nu toți! Și începu să plângă cu hohote!"

Nefiind un zgârcit ca toți zgârciții, între limitele normalului, personajul nu poate stârni contemplarea detașată, ca Harpagon, ci mai curând dezgustul. Cu toate acestea, analiza psihologică, întreprinsă cu abilitate de scriitor, sfârșește prin a convinge în sensul că practica tezaurizării poate produce cazuri paroxiste ca acela al nebunului Hagiu, mort pe grămada lui de galbeni. Piesa de teatru făcută după nuvelă este inferioară operei în proză, și se înțelege de ce. Analiza psihologică poate fi însă compensată prin jocul unui bun actor, care se întemeiază pe studiul nuvelei.

Talentul oratorului Delavrancea, pe care îl putem bănui din modul cum sacadează fraza, ori din calcularea replicilor în dialogurile din nuvele și schițe, s-a dezvoltat pe deplin în teatrul de evocare istorică (celelalte piese, *Hagi Tudose* sau *Irinel*, rămân prea puțin semnificative) din trilogia cu titluri simbolice: *Apus de Soare*, *Viforul* și *Luceafărul*.

Scanned with OKEN Scanner

A aborda într-o operă literară, fie și dramatică, un personaj istoric celebru este, după cum se știe, un lucru temerar. Dar tocmai aici stă intuiția lui Delavrancea întru cât privește posibilitatea desfășurării mijloacelor de care dispunea. În timp ce predecesorii, Alecsandri sau Hasdeu, construiau intrigi complicate și conflicte puternice în jurul unor personaje de plan istoric secund, Delavrancea, cu mijloacele oratorului, concentrându-și atenția numai asupra lui Ștefan cel Mare, creează un poem dramatic, adevărată capodoperă a genului, axat în jurul unui singur personaj, masiv, strivitor, impunător ca un mit.

Conflictul, dacă există, este numai de ordin interior, ca să spunem așa: între omul, bătrânul Ștefan, muritor, ca toți oamenii, și voievodul, supraomul, „slăvitul", „sfântul", al cărui destin reprezintă însăși Moldova. Problema atinge în chipul cel mai direct pe cititor și pe spectator, solicitând neapărat participarea. Ca om, Ștefan, „leul Moldovei", a avut, firește, obișnuitele păcate, între care și acela al unor copii din flori, Oana și Rareș, care trăiesc la curtea lui și care se iubesc, neștiind că sunt frați. Creștin pravoslavnic fiind, domnul încearcă a împiedica incestul, însă nu dezvăluind pe față cum stau lucrurile, spre a nu zdruncina autoritatea voievodului, ci folosind obișnuitele trucuri bătrânești: pe Rareș îl trimite la mama sa, la Hârlău, iar Oanei îi arată adevărul, făcându-se că aiurează în vis.

Tot ca om — și, mai întâi spectatorul înțelege lucrul — Ștefan suferă cumplit la arderea rănii cu fierul înroșit în foc; dar ca voievod și ca general, care văzuse moartea în față de atâtea ori, nu vrea să arate slăbiciune. Poruncește să nu fie legat și în timpul teribilei operații chirurgicale spune Tatăl nostru, într-un *crescendo* care sfârșește cu un urlet de bătălie. (Evenimentul pare a fi fost real, Delavrancea putând consulta însemnările marelui istoric venețian Marino Sanudo (1466-1536), al cărui *Jurnal* — enormă cronică europeană a timpului — fusese editat în cele 56 de volume (1879-1903). Cu acestea, participarea afectivă a cititorului și a spectatorului este neapărat captată. Cu atât mai mult, cu cât, presimțindu-și sfârșitul apropiat, Ștefan înscăunează pe Bogdan, cu toată ceremonia, înmânându-i sceptrul, coroana și hlamida, închinându-i-se însuși ca unui simbol al supunerii față de tron.

Câțiva boieri, în frunte cu paharnicul Ulea, stolnicul Drăgan și jitnicerul Stavăr, ar fi voit să impună pe nevârstnicul Ștefăniță. Împotrivirea este însă ca și inexistentă. Cu o putere supraomenească, bătrânul voievod se scoală chiar de pe patul lui de suferință, cere sabia: „Oană: sabia... c-am să judec!", se avântă în culise, de unde se auzeau slabele aclamații ale complotiștilor, intră din nou în scenă, cu fierul ucigaș șiroind de sânge în mâini, și clamează:

„O! cine vrea pe Ștefăniță, nepotul răposatului domn al Moldovei?... Cine a zis că sunt bătrân și bolnav?... Pe Ulea l-am măsurat cu privirea... Murise înainte de a-l izbi!... Picăturile astea sunt calde... În fiece ostaș e o fiară!... Iată-l pândește călare... Calul îi tremură și joacă... Bagă pintenii până-n rădăcină... Chiuie de-nfioară valea Racovățului... Unde e mai greu, acolo cade... Un leu în mijlocul dihorilor... Zboară capetele până nu mai simte mâna din umăr... Când mă văzu, își coprinse fața cu amândouă mâinile, și eu cu amândouă o învârtii și trecu prin el ca printr-un aluat care dospește... Dumnezeu să-l ierte... Dumnezeu?... Dar cine e de vină? Io, Ștefan voievod, am suit pe

Bogdan pe tron... Io, Ștefan voievod, i-am așezat cu mâna mea coroana strămoșilor mei... El fu de față și văzu ce vreau eu, și tot sfatul, și toată ostășimea... Sufletu-mi nu vrea, și ca un scos din fire se aruncă în sabia mea... Cine e de vină?... Se cutremură Moldova și-o prăpastie se deschise... Și cu acest sfânt oțel oprii cutremurul și umplui prăpastia!"

Spectatorul e covârșit. Însă acest punct culminant este pregătit cu mare meșteșug prin o serie de alte semne anterioare, în care Ștefan este pus să vorbească în chipul cel mai retoric. Din fericire, în cazul acesta lucrul e cu putință, ba chiar obligatoriu în ficțiunea artistică, pentru că nimeni nu va putea contesta vreodată adevărul (subiectiv, totuși!) unor splendide tirade îndelung meditate, nici vorbă, de scriitorul orator. Exclamația sau interogația retorică, anume cascade verbale clocotitoare, enumerarea numelor proprii celebre — locuri de bătălii și căpitani —, cu sonorități istorice, impresionante în gradul cel mai înalt, sunt făcute anume pentru a cutremura pe spectator, fără de care, în fond, viabilitatea operei n-ar putea fi gândită. Voievodul se adresează de fapt parterului:

„Oh! pădure tânără!... Unde sunt moșii voștri? Presărați... la Orbic, la Chilia, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajen, la Racova, la Războieni. Unde sunt părinții voștri? La Cetatea Albă, la Cătlăbugi, la Scheia, la Cosmin, la Lențești... Unde sunt bătrânul Manuil și Goian, și Știbor, și Cânde, și Dorul, și Iuga, și Gangur, și Gotcă, și Mihail Spătarul, și Ilea Hurul, și Dajbog pârcălabul, și Oană, și Gherman, și fiara paloșului... Boldur?..."

În chip firesc, după vijelia de întrebări, vine răspunsul, scurt, peremptoriu: „Pământ!", urmat de o metaforă extraordinară, de retorism grandios: „...Și pe oasele lor s-a așezat tot pământul Moldovei, ca pe umerii unor uriași!"

De altfel, personajul e pregătit și, într-alt chip, pus să vorbească „poetic"-bătrânește, de la primele apariții în scenă. Bolnav de rana de la picior, Ștefan plănuiește totuși expediția contra polonilor:

„*Doamna Maria*: Rămâi, stăpâne; îngrijești de Moldova, îngrijind de sănătatea ta...
Ștefan: Pocuția...
Doamna Maria: Iarnă... Viscol...
Ștefan: Pocuția!
Doamna Maria: Să înceapă primăvara...
Ștefan: Iarna e aici (*arată părul*), și niciodată primăvara nu va mai veni..."

Sau aceste gingășii lirice dintr-un dialog cu Oana, în prezența doamnei Maria:

„*Ștefan:* ...De câte ori îmi înfășor pulpa dreaptă, zic doamnei: „Oană, piciorul meu. Piciorul meu vrednic ca Oana." (*Scapă sabia într-adins*). Oană... (*Oana ridică sabia, i-o dă și dă să-i sărute mâna*). Să mă cobor la tine or să te-nalți la mine? Privește drept în dreptul ochilor mei. A! tu plângi, Oană? Și de ce? Aide... vino încoace... bătrâna mea prietenă. Pe creștetul tău să cază sărutul voievodului ca ploaia peste holdele verii."

Valoroasă rămâne și *Viforul*, în primul rând prin alegerea subiectului. Ca în proiectul dramatic rămas în manuscrisele lui Eminescu, *Mira* — peste care Delavrancea poate s-a uitat —, Ștefăniță e conceput ca un personaj problematic, un sangvin, crud și sarcastic, cuprins de furii stranii, ce alternează cu momente de

Scanned with OKEN Scanner

melancolie, amestecate cu dorința de a atinge gloria bunicului său, care îl apasă. El ucide pe hatmanul Arbore, în care vedea supraviețuirea amintirii marelui Ștefan și pe fiul acestuia, soțul Oanei, care în cele din urmă cade într-un fel de delir de Ofelie nebună. Procedeul e shakesperian, ca în *Macbeth* și în atâtea alte piese. La mijloc poate interveni din nou concepția naturalistă a dramaturgului, care vede în Ștefăniță un caz de ereditate răsturnată.

Din ce în ce apar acum mai nepotrivite momentele poetic-retorice. Reluat în *Luceafărul*, procedeul sfârșește prin a se devaloriza complet, mai ales că piesa suferă de unele lungimi inadmisibile. Subiectul, interesant, va fi reluat cu alte mijloace de dramaturgia noastră contemporană.

GEORGE COȘBUC[1]

George Coșbuc se afirmase deplin ca poet chiar în anul morții lui Eminescu și mulți istorici literari au tendința de a vedea în el un continuator, din latura optimistă și populară, „sănătoasă" a liricii românești de după asfințitul Luceafărului. Apelul lui Vlahuță din *Unde ni sunt visătorii?* și studiul lui Gherea intitulat *Poetul țărănimii* vin să întărească această impresie. Adevărul este că poezia românească de după Eminescu a fost continuată mai curând de simboliști, descendenți ai lui Macedonski. Fenomenul Coșbuc se situează mai mult în tradiția Alecsandri, având unele contigențe cu poezia practicată de Duiliu Zamfirescu și anticipând pe Topârceanu, întru cât privește arta versificației.

Până la momentul maturității sale poetice, după cum arată bogata producție de la *Tribuna*, între 1884-1889, Coșbuc compune în acel stil anecdotic, nu mult superior lui P. Dulfu și Th. Speranția, gustat de inteligența ardeleană, care forma corpul de cititori abonați la importantul ziar sibian. În „anecdota populară" *Leac*

---

[1] GEORGE COȘBUC, (20 sept. 1866-9 mai 1918) s-a născut în satul Hordou, lângă Năsăud, ca fiul unui preot, bunicii și străbunicii dinspre tată, ca și bunicii dinspre mamă fiind de asemeni preoți. A învățat la liceul „grăniceresc" din Năsăud — unde, precoce, se distinge ca poet în cadrul societății „Virtus romana rediviva" și la revista școlară manuscrisă *Muza someșană* — continuându-și studiile apoi, fără a le termina, la facultatea de filozofie din Cluj. Începe a colabora la diferite periodice transilvănene încă de prin 1884: *Calendariu pedagogic pe anul ordinariui 1885*, *Familia*, *Foaia interesantă* etc. Slavici, care în acest timp conducea *Tribuna* la Sibiu, îl descoperă și-l asociază redacției, unde poetul lucrează până în anul 1899, publicând, mai ales la *Foița Tribunei* — suplimentul literar al ziarului —, o mare cantitate de versuri , din ce în ce mai mature, culminând cu *Nunta Zamfirei*, care căzu sub ochii lui Maiorescu. Entuziasmat de frumoasa baladă, el chemă numaidecât pe poet la București. Cu mediul bucureștean însă Coșbuc nu s-a prea împăcat, ocupând unele funcții mărunte și nepotrivite cu înclinațiile lui, făcând de toate, în primul rând publicistică. Se impune opiniei publice prin volumul *Balade și idile*, apărut în 1893. În anul următor, 1894, scoate, împreună cu Slavici și Caragiale, revista de familie și ilustrată *Vatra*, unde publica fulminanta poezie *Noi vrem pământ*, care duse la ruptura cu Maiorescu. A doua culegere de versuri îi apărea în 1896: *Fire de tort*. A colaborat multă vreme la *Albina*, revistă oficială, scrisă sub patronajul ministrului

pentru drac, un țăran își vindecă nevasta, care se preface bolnavă cu câteva palme zdravene, ce o fac să sară din pat. În *Pe pământul turcului*, lung exercițiu de versificație, o femeie de la țară e pusă să-și înșele bărbatul cu el însuși, situație hazlie, menită a o salva din năravurile rele. În *Dric de teleguță* — bucată apreciată

G. Coșbuc și Caragiale

de G. Călinescu pentru farmecul etnografic —, un Avacum Rug își bate nevasta din te miri ce, și popa Spic îi urmează exemplul, bătându-și și el preuteasa. Se produce apoi un fel de reacție în lanț: în tot satul se aud țipetele femeilor snopite în bătăi de bărbații lor. *Filozofii și plugarii* arată superioritatea inteligenței spontane a omului simplu în comparație cu aceea a cărturarilor. Ideea pleacă chiar de la observația,

---

Instrucțiunii Spiru Haret, pentru „luminarea satelor". În 1901, la îndemnul aceluiași Haret, împreună cu Vlahuță, redacta, timp de un an numai, *Semănătorul*. În 1906, scotea *Viața literară și artistică* împreună cu Ion Gorun și Ilarie Chendi. Al treilea volum mai însemnat de versuri, *Ziarul unui pierde vară*, apăruse în 1902, iar al patrulea, *Cântece de vitejie*, în 1904. A făcut numeroase traduceri din Virgiliu (*Eneida:* 1896, *Georgice:* 1906), din Byron (*Mazeppa:* 1896), Schiller (*Don Carlos*), celebru rămânând prin transpunerea lirică a poemului *Sacuntala* (1897), după Kalidassa, și mai ales prin *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri, apărută postum: *Infernul* (1924), *Purgatoriul* (1927) și *Paradisul* (1932).

BIBL. *Poezii*, vol. I-II, E.P.L., 1958; *Versuri*, Cu un studiu introductiv de Dumitru Micu, E.P.L., 1961; *Comentariu la Divina Comedie*, Cuvânt înainte de Al. Balaci, Studiu introductiv la AL. Duțu și Titus Pârvulescu, E.P.L., vol. I: 1964, vol. II: 1966. Gavril Scridon, *Pagini despre Coșbuc, Contribuții la cunoașterea vieții și operei poetului*, Ed. Societății de studii filologice, 1957; D. Micu, *George Coșbuc*, Ed. Tineretului, 1966; D. Vatamaniuc, *G. Coșbuc, O privire asupra operei literare*, E.P.L., 1967; O. Sulițiu, *Introducere în poezia lui Coșbuc*, Ed. Minerva, 1970; A. Foghi, *G. Coșbuc și Creația populară*, Ed. Minerva, 1971, Petru Poantă, *Poezia lui G. Coșbuc*, Ed. Dacia, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

tipic țărănească, cum că „boierii" nu știu să se descurce în lucrurile practice. Prelucrări folclorice și umoristice sunt *Pipăruș-viteaz* și *Un Pipăruș modern*. Mulți comentatori moderni privesc cu îngăduință, numai, aceste compuneri ale lui Coșbuc, uitând marea importanță pe care a avut-o asemenea literatură în formarea gustului pentru citit în popor, uitând, în definitiv, precaritatea „materialelor" oferite cititorilor săteni în zilele noastre.

Coșbuc izbutește tocmai acolo unde pune mai puține intenții. De pildă, cea mai consistentă dintre aceste compuneri, *Un Pipăruș modern*, e interesantă tocmai în pasajele unde versificația pare a se exercita în gol. Un Achim Cotor al lui Ignat, variantă țărănească de Don Quijotte, crede că tânăra-i nevastă a fost furată de niscaiva zmei, când de fapt e găsită în tovărășia unui prozaic Cârc Ciolan. Bătaia pe care o mănâncă eroul de la cei doi iubiți e descrisă cu o pană vrednică de Ion Budai Deleanu:

Și pumni, și pălmi, și trântitură,
Prăjini, părechi după părechi,
Și-l trag de păr după urechi,
Și-l bat cu mături peste gură,
Și-n fel și-n formă mi-l întind,
Și-l ciuciură, și-l trag, și-l pișcă,
Prin păr îi găuresc morișcă,
De nas cu clește roși îl prind,
Și-l opăresc, și-l bat ca napul,
Și-l sparg cu laboșele capul!

Cu *Crăiasa zânelor*, *Izvor de apă vie* și *Brâul Cosânzenei*, poetul începe a fi preocupat de interpretarea mitologică a basmului, în lucrări proprii mai grave. Caracteristică este prima bucată, unde se întreprinde un fel de prozaizare a temei din *Luceafărul* lui Eminescu prin răsturnarea situațiilor: un flăcău, travestit în fată, pătrunde pe tărâmul basmelor de unde fură o zână și o aduce pe pământ. Simbolul este acela al pierderii candorii feciorelnice, aprobată țărănește, dar în cadențele eminesciene cunoscute:

Acum nu-i timp să te bocești,
Tu vii cu mine-acasă;
Crăiasă dacă nu mai ești,
Vei fi împărătească.

Poetul ardelean, minuțios cunoscător al folclorului, la îmbogățirea căruia i se întâmplase să contribuie ca oricare flăcău de la țară, — pe vremea când încă se mai afla la Hordou — ambiționa să compună o epopee națională pe motive populare. Planul nu a fost adus la îndeplinire din motive ușor de înțeles acum. Intenții asemănătoare am aflat și la un Heliade, Negruzzi, Bolintineanu, Eminescu chiar. Însă numai Ion Budai Deleanu a intuit faptul că timpurile moderne nu pot produce decât epopeea eroi-comică. Câțiva piloni din proiectul lui Coșbuc au rămas în picioare și, între aceștia, *Nunta Zamfirei* este capodopera sa.

Scanned with OKEN Scanner

Cu mijloace absolut proprii, de astă dată plin de tact, fără înțelesuri de subtext, poetul povestește senin nunta țărănească dintotdeauna. Numele proprii înseși — pentru că de personaje în înțelesul obișnuit al cuvântului nu poate fi vorba — sugerează imprecizia basmului: *Zamfira* cea frumoasă — „icoană-ntr-un altar s-o pui" (un fel de Ileană Cosânzeană, și nu totuși) — este fata unui „domn" *Săgeată*, foarte bogat, din nu se știe ce parte a lumii. Alesul ei este *Viorel*, un „prinț" venit dintr-un îndepărtat și vag „fund de Răsărit". La nuntă participă „toți craii multului rotund", cu nume foarte generice, vag homerizante, alese anume pentru sonoritatea lor, care le situează la limita dintre satul românesc arhaic-abstract și basm: „bătrânul *Grui*, cu *Sanda și Ruxanda lui*", *Ținteș*, cel „cu trainic rost", cu *Lia* lui, *Bardeș*, „cel cu adăpost în munți sâlhui", un *Paltin-Crai*, un *Peneș-Împărat*, *Mugur-Împărat*, în fine, *Barbă-Cot* piticul și o mulțime întreagă de „principi falnici", omorâtori de zmei, obișnuiții în basme feți-frumoși și logofeți, regii „bărboși", cu sfetnicii lor „învechiți în legi" etc. La aceștia se adaugă în chipul cel mai firesc țărani năsăudeni, în haine somptuoase de sărbătoare:

Și alții, Doamne! Drag alint
De trupuri prinse-n mărgărint!
Ce fete dragi! Dar ce comori
Pe rochii lungi țesute-n flori!
Iar hainele de pe feciori
Sclipeau de-argint.

Ceremonialul țărănesc e tipic. Rădvane cu miri, cu nănași, cu socri mari, escortați de tineri călăreți, se adună la casa miresei, locul de nuntit:

Iar mai spre-amiezi, din depărtări,
Văzutu-s-a crescând în zări
Rădvan cu mire, cu nănași,
Cu socri mari și cu nuntași
Și nouăzeci de feciorași
Veneau călări.

Ca și povestitorul popular, poetul declară a nu fi în stare să descrie frumusețea miresei, în momentul când iese în pridvor să-și întâmpine alesul:

Un trandafir în văi părea,
Mlădiul trup i-l încingea
Un brâu de-argint, dar toată-n tot
Frumoasă cât eu nici nu pot,
O mai frumoasă să-mi socot
Cu mintea mea.

Nu lipsește nici *vătaful*, un fel de maestru de ceremonii la nunțile țărănești, prezidând întâlnirea solemnă dintre mire și mireasă și dând semn spre asistență cu *steagul*:

Și ea mergea spre Viorel;
De mână când a prins-o el,

Roșind s-a zăpăcit de drag,
Vătavul a dat semn din steag,
Și-atunci porniră toți șirag
Încetinel.

Urmează, evident, hora românească pe care rapsodul a prins-o în versuri de o cadență și tehnică perfecte — neîntâlnite până la Coșbuc în poezia românească și nici de la dânsul încoace. Pasul cade pe accentul prozodic, iar strofa încântă deopotrivă ochiul și urechea, prin plasticul coregrafic și muzical. Hora este acum *lină și ușoară*, solemnă, pentru că se joacă în timpul ceremoniei nupțiale:

Și-n vremea cât s-au cununat,
S-a-ntins poporul adunat
Să joace-n drum după tilinci:
Feciori la zece fete cinci,
Cu zdrăngăneii la opinci,
Ca-n port de sat.

Trei pași la stânga linișor
Și alți trei pași la dreapta lor;
Se prind de mâini și se desprind,
S-adună cerc și iar se prind,
Și bat pământul tropotind
În tact ușor.

Nu sunt uitate ospățul („un râu de vin" și un „hotar" plin de mese), chiotele și cântecele care însoțesc hiperbolica petrecere, încât și „soarele sta-n loc". În sfârșit tipica pornire la joc a bătrânilor:

Sunt grei bătrânii de pornit,
Dar de-i pornești sunt grei de-oprit!
Și s-au pornit bărboșii regi,
cu sfetnicii-nvechiți în legi
Și patruzeci de zile-ntregi
Au tot nuntit...

și obișnuita urare finală a lui Mugur-Împărat:

— Cât mac e prin livezi,
Atâția ani la miri urez!
Și-un prinț la anul blând și mic,
Să crească mare și voinic,
Iar noi să mai jucăm un pic
Și la botez!

Cealaltă piesă, ce ar fi putut face parte din amintitul proiect, simetrică *Nunții*, este *Moartea lui Fulger*, mai puțin izbutită. Mortul este și el un erou pe jumătate legendar, căzut în războ și urmând a fi înmormântat în zale, cu paloșul alături. Însă ceremonia țărănească funebră este de rigoare: bocetul tradițional, slujba creștinească, alături de reminiscențe păgâne de ritual, cum ar fi colacul de grâu de pe pieptul

defunctului sau banul pentru plata vămilor văzduhului, ținut în mâna stângă, în timp ce în dreapta arde făclia de ceară destinată a lumina tenebrele:

Pe piept colac de grâu de-un an
Și-n loc de galben buzdugan,
Făclii de ceară ți-au făcut
În dreapta cea fără temut,
Și-n mâna care poartă scut
Ți-au pus un ban.

Cu făclioara pe-unde treci,
Dai zare negrelor poteci
În noaptea negrului pustiu,
Iar banu-i vamă peste râu.
Merinde ai colac de grâu...

Când deznădejdea mamei întrece măsura și este pe punctul de a cădea în blasfemii:

Eu vreau cu Fulger să rămân!
Ah, Dumnezeu, nedrept stăpân,
M-a dușmănit trăind mereu
Și-a pizmuit norocul meu!
E un păgân și Dumnezeu,
E un păgân.

poporul face cruci „îngrozit", iar un sfetnic bătrân invocă înțelepciunea fatalistă de mijloc: Nu trebuie să ne întrebăm „ce-i viața", întrebare scornită de „mișei", ca și „plânsul" femeilor. Cei buni și viteji „n-au vreme de gândit la moarte și la tânguit." Marile legi ale vieții și ale morții este mai bine să nu fie cercetate. Morții sunt buni morți:

Trăiește-ți, doamnă, viața ta!
Și-a morții lege n-o căta!
Sunt crai ce schimb-a lumii sorți,
Dar dacă mor, ce grijă porți?
Mai simte-n urmă cineva
Că ei sunt morți?

.....
— Nu cerceta aceste legi,
Că ești nebun de le-nțelegi
Din codru rupi o rămurea,
Ce-i pasă codrului de ea:
Ce-i pasă unei lumi întregi
De moartea mea!

Cu *Numai una*, scrisă înainte de *Nunta Zamfirei*, apare tematica coșbuciană obișnuită în *Balade și idile*.. Pe urmele lui Gherea, se poate descoperi comportamentul țărănesc în erotică, noblețea sentimentelor, preeminența lor față de averea materială. Fata este săracă, dar flăcăul o iubește, căci:

Dar cu pământul ce să faci?
Nevasta dacă nu ți-o placi
Și ce folos de boi și vaci?
Le dai în trăsnet toate!

De fapt, lăsând la o parte complicația de ordin sociologic, avem de a face cu un neoanacreontism popular (poetul improviza în acest timp, adapta și chiar traducea — prin intermediare și germane — bahice și erotice din Anacreon), exprimat prin notarea semnelor fiziologice ale momentelor de criză:

Și când o văd, îngălbenesc;
Și când n-o văd, mă-mbolnăvesc,
Iar când merg alții de-o pețesc
Vin popi de mă dezleagă.

Ca și la Alecu Văcărescu:

Când nu te văz am chinuri
Și când te văz leșinuri.

În sfârșit, după cum s-a spus de atâtea ori, cu un termen cam nepotrivit totuși, Coșbuc întreprinde o monografie a satului, a celui ardelean-năsăudean în primul rând; iar în ceea ce privește erotica, poetul înfățișează toate fazele ei evolutive, de la dragostea abia înmugurită — mai bine zis simpla dispoziție erotică, fără obiect — din *La oglindă*, până la dragostea consumată din *Cântecul fusului* sau *Fata morarului*.

Plecând de la Gherea, care prețuia la „poetul țărănimii" puterea de a se substitui psihologiei altora, respectiv de a *reda* sentimentul dragostei la oamenii simpli, „în toate nuanțele lui", fără ca punctul de vedere al omului cult să transpară, mulți apreciază la Coșbuc așa-numitul „lirism obiectiv". Mai întâi însă un asemenea concept estetic rămâne, oricum, destul de obscur; iar în al doilea, „idilele" din viața satului nu sunt decât mici schițe dramatizate în versuri. Firește, observația psihologică nu e deloc adâncă, în orice caz nu dezvăluie complexități, profunzimi. Într-adevăr, un mare romancier, precum Liviu Rebreanu, vorbind de aceeași lume țărănească din preajma Năsăudului, descoperea mari drame. Chiar dacă „sumare", cum s-a mai spus, de gloată, mai bine zis brutale, trăiri sufletești ca acelea ale lui Ion sau ale Anei nu sunt de găsit în poeziile lui Coșbuc. Altfel nici nu se putea, dat fiind genul abordat de poet, cu totul potrivit temperamentului său de artist.

Un monolog ca acela al fetei din *La oglindă:*

Asta-s eu. Și sunt voinică!
Cine-a zis că eu sunt mică?
Uite, zău, acum iau seama
Că-mi stă bine-n cap năframa
Și ce fată frumușică
Are mama!

Scanned with OKEN Scanner

se cere spus neapărat de o actriță care, gesticulând în chipul cel mai copios și mai expresiv, ea singură poate sublinia valoarea interogațiilor și a exclamațiilor codanei ce se răzgâie în fața oglinzii, gândindu-se că s-a făcut mare. De pildă, în versurile care exprimă panica, mica zăpăceală în eventualitatea de a fi surprinsă de mamă fandosindu-se:

Ce să fac? Unde-mi stă capul?
Grabnic, hai să-nchid dulapul,
Să mă port, să nu mă prindă.
Salbă, jos! Și-n cui, oglindă!
Ce-am uitat? Închisă ușa
De la tindă.

De obicei, în poezia erotică a lui Coșbuc, inițiativa e de partea fetei, ca și la Eminescu, dar nu din motivele cunoscute în *Cezara* și în atâtea compuneri ale marelui poet, ci pur și simplu pentru că fata e mai precoce decât flăcăul. Precocitatea nu exclude însă decența, pentru că în idilele lui Coșbuc rămâne clasic, măsurat, scrie „frumos", și „realismul" îi repugnă. Așa se explică reprosul adus feciorului tontălău dintr-un alt monolog:

Nu te-ai priceput!
Am fost rea și n-aș fi vrut
Să te las, ca altă fată,
Să mă strângi tu sărutată?
Dar m-ai întrebat vreodată?
Mă-nvingea să te sărut
Eu pe tine!

Că e vorba de niște schițe stilizate din viața satului se vede foarte bine din *Dragoste învrăjbită*, unde Simina se comportă cu mințile aiurea, făcând toate treburile de-a-ndoaselea, spre mirarea mamei, până ce în sfârșit Lisandru, crezut pierdut pentru totdeauna, își face apariția în preajma porții. Acuma fata se face a nu-l băga în seamă — psihologie tipic feminină în asemenea împrejurări — și se arată surprinsă. Tot așa, fata din *Pe lângă boi*, zăpăcită cu totul de trecerea iubitului pe drum, la auzul plesnetului de bici cunoscut, sare ca arsă:

Și după bici l-am cunoscut,
Și cum țeseam, nici n-am știut
Cum am sărit și m-am zbătut
Să ies de la război.

Și-atâta tort m-am încâlcit
Și-n graba mare am spart un geam.

Un monolog foarte abil condus găsim și în *Dușmancele*, unde personajul principal alternează propriu-i rol cu acela al rivalei. Vorbirea concurentei la mâna aceluiași flăcău e ușor caricată, în direcția bârfei de uliță, cu mirări și cruciri, cu bateri cu palma peste gură. Mai întâi, este vorba, firește, de articolele de gătează:

Scanned with OKEN Scanner

Ce șorț! Nu-ți vine să crezi;
Fă cruce, fa, să nu-l visezi.
Nu l-aș purta nici de poruncă!
Ce poartă ea, alt om aruncă.

Apoi se atinge chestiunea gingașă a imposibilității aducerii în casă a unei nurori sărace. Răutățile sunt iarăși de rigoare:

Lucsanda-i doară preuteasă,
Ea-și cată noră mai aleasă,
S-o ducă-n bunuri și-n duium
Acasă.

Ea n-a ajuns, oricum și cum,
Să-și strângă nora de pe drum.

Să-și ieie noră pe-o satană?
Că e săracă și golană;
De ce nu vine ca să-i dau
Pomană?

Elementul social, diferențierea antagonistă intre păturile țărănești, vizibil și cu atât mai convingător, cu cât există în subsidiar, nu trebuie totuși exagerat, el nefiind neapărat în intenția poetului. Se înțelege că fata frumoasă trebuie să fie săracă și cea bogată urâtă; însă conștiința de clasă nu joacă nici un rol aici, și de altfel flăcăul disputat este feciorul popei pe care fata săracă n-ar trebui să-l râvnească. Ea este însă sigură de victorie, pentru că se știe frumoasă:

Că boii-s buni, bine-i bogată;
Dar dacă pui flăcăi odată
S-aleagă dânșii cum socot
O fată:
Bogata-și pupă boii-n bot,
Îmbătrânind cu boi cu tot!

Raționamentul de mai sus rămâne discutabil pentru un țăran ca Ion din romanul știut. După cum am spus, însă, Coșbuc nu stă să analizeze, nu e *realist*, ci pur și simplu urmărește frumosul idilei rustice. Poezia lui într-asta stă, cu toate că lirismul propriu-zis lipsește. El ar putea fi numai dedus din aura de simpatie și admirație a poetului care înfășoară pe departe aceste scene din viața poporului.

Odată dragostea consumată, e rândul bărbatului să domine, cu cruzime uneori, și fata părăsită cade în starea de jale. Abia acum poezia se constituie în cântec, elementul plastic-dramatic se alătură elegiacului inefabil, ca în *Cântecul fusului:*

Eu mi-am făcut un cântec,
Stând singură-n iatac —
Eu mi-am făcut un cântec,
Și n-aș fi vrut să-l fac.

Scanned with OKEN Scanner

Dar fusul e de vină,
Că se-nvârtea mereu
Și ce-mi cânta nainte
Cântam pe urmă eu.

Ori aceste acorduri grave, cu puternica participare a elementelor naturii la suferința omenească:

Sub plopii rari apele sună
Și plopii rari vâjâie-n vânt,
Iar roata se-nvârte nebună!
Eu stau la covată și cânt,
Și-n ochii mei lacrimi s-adună.
(*Fata morarului*)

Poezia socială s-a manifestat prin Coșbuc în modul cel mai direct, poetul singur declarând: „Sunt suflet din sufletul neamului meu și-i cânt bucuria și-amarul". *In opressores* — scrisă în anul „Memorandumului": 1894 — îndeamnă la răscoală:

Prindeți ce vă cade-n mâini
Și loviți la mir, români,
Că-i la voi acasă.

În *Doina* se anunță mesianismul lui Goga, jalea unui popor oprimat, căruia singurul sprijin ce i-a mai rămas este cântecul său național:

Dar iată! Cu ochi tulburiu,
Tu stai între voinici,
Te văd cum juri și blestemi
Și pumnii ți-i ridici!
Pribegi de bir și clacă,
Copii fără noroc,
Tu-i strângi în codru noaptea,
Sub brazi, pe lângă foc.
Și cânți cu glas sălbatec,
Și-n jur ei cântă-n cor
Cântări întunecate
Ca sufletele lor.

Puterea de expresie cea mai mare însă o are *Noi vrem pământ!*, publicată în *Vatra*, în 1894. Semnificativ rămâne totuși faptul că poemul în chestiune este inspirat — așa cum arată documentele de istorie literară — mai mult de realitățile din vechiul regat. Prin urmare, satul din „balade" și din „idile" rămâne cel ardelean năsăudean, evocat prin vălul amintirii copilăriei și adolescenței frumoase, în timp ce în *Noi vrem pământ!* ochiul cade direct pe realitatea crudă. Metoda rămâne aceeași, a exprimării dramatice prin monolog. Micul element anecdotic însă lipsește, lirismul e definitiv aici și versurile nu se cer neapărat recitate, ura, revolta, furia se degajă direct din pagina scrisă:

Scanned with OKEN Scanner

Flămând și gol, făr-adăpost,
Mi-ai pus pe umeri cât ai vrut,
Și m-ai scuipat și m-ai bătut
Și câine eu ți-am fost!
.....

De observat că fluxul poetic evoluează într-un crescendo impetuos. Expresia trece de la singular la plural, în modul cel mai firesc, ca pentru a sugera glotirea, aglomerarea urilor și a pasiunilor violente rezultate din nedreptate și obijduire. Cu mare meșteșug accentele sunt puse apoi să cadă cu toată greutatea pe cuvintele cheie: *sânge*, *Hristoși*, *foamea* etc., ca în aceste versuri culminante:

Să nu dea Dumnezeu cel sfânt
Să vrem noi *sânge*, nu pământ!
Când nu vom mai putea răbdă,
Când *foamea* ne va răscula,
Hristoși să fiți, nu veți scăpa
Nici în mormânt!

Elementul social e vizibil și în multe din poeziile cuprinse în ciclul *Cântece de vitejie*, închinate Războiului de independență. Sigur că, necunoscând războiul ca atare, ca și Alecsandri de altfel, urmărind apoi scopuri patriotice, poetul insistă asupra atrocităților lui, și uneori clișeul este de neînlăturat, ca în versurile:

Pe lături ne-ntărim șiragul:
Și iat-un căpitan cu steagul
În fruntea noastră drum făcu:
„Ura, băieți, acu-i acu!"
(*Coloana de atac*)

Însă, spre deosebire de autorul lui *Peneș Curcanul*, unghiul de privire al lui Coșbuc se plasează pe poziția țăranului soldat,ale cărui necazuri le cunoștea mai bine. În *O scrisoare de la Muselim-Selo*, țăranul înfruntă moartea cu grija celor de acasă, a gospodăriei și a uneltelor sale de muncă:

Nevestei mele să-i mai spui
Să-mi cumpere o coasă,
Cea veche nu știu este-ori nu-i,
Și-o fi acum și roasă
De când rugina scurmă-n ea,
Să-mi văd, o, dar-ar sfântul,
Cum cade iarba-n fața mea
Și-mi bate-n plete vântul!

Din același ciclu face parte și *Pașa Hassan*, inspirată dintr-un episod povestit de Bălcescu în *Istoria românilor supt Mihai Voevod Viteazul*, în legătură cu bătălia de la Călugăreni. La un moment dat, în toiul luptei, Mihai zărește în tabăra dușmană pe pașa Hassan și, alergând după el, îi strigă să stea, „numai o vorbă să-i spună", dar turcul fuge mâncând pământul. Urmează descrierea cavalcadei,

Scanned with OKEN Scanner

cu mijloace foarte potrivite sub pana lui Coșbuc. Hiperbola este la locul ei și ritmul, studiat poate la Bolintineanu, trepidant:

Sălbaticul vodă e-n zale și-n fier,
Și zalele-i zuruie crunte,
Gigantică poart-o cupolă pe frunte,
Și vorba-i e tunet, răsufletul ger,
Iar barda-i din stânga ajunge la cer,
Și vodă-i un munte.

—"Stai, pașă! Să piară azi unul din noi!"
Dar pașa mai tare zorește;
Cu scările-n coaste fugaru-și lovește
Și gâtul i-l bate cu pumnii-amândoi;
Cu ochii de sânge, cu barba vâlvoi,
El zboară șoimește.

În „pasteluri" ca *Vestitorii primăverii*, *Concertul primăverii*, chiar în mult-citata prin manuale școlare *Noapte de vară*, ca și în îndelung analizata de Ibrăileanu *Vara*, Coșbuc e mai puțin specific, inferior lui Alecsandri. Exclamațiile sentimentale nu lipsesc, și imaginile prefigurând elementele naturii rămân uneori convenționale, reci. Poetul își simte „inima de lacrimi plină" în fața priveliștilor naturii, „ca o virgină cu umblet drag, cu chip iubit"; Ceahlăul se profilează la apus „într-o sălbatecă splendoare"; pe înserate, zările sunt „de farmec pline"; noaptea, luna se înalță de după deal, „gânditoare ca o frunte de poet". Memorabile rămân tot aparițiile umane grațios-idilice, ca în *Rodica* lui Alecsandri sau ca în tablourile lui Grigorescu:

Cu cofița, pe-ndelete,
Vin neveste de la râu,
Și cu poala prinsă-n brâu,
Vin cântând în stoluri fete
De la râu.

Care cu poveri de muncă
Vin încet și scârțâind,
Turmele s-aud mugind
Și flăcăii vin pe luncă
Hăulind.

Câteodată, meșteșugul prozodic impresionează pe deasupra a orice:

Ca un glas domol de clopot
Sună codrii mari de brad;
Ritmic valurile cad,
Cum se zbate-n dulce ropot
Apa-n vad.

Chiar de la începutul carierei sale, după cum s-a văzut, Coșbuc a scris de toate, trebuind să întrețină revistele la care publica și să se întrețină pe sine, ca

profesionist ce se afla. Așa se explică mulțimea de prelucrări — unele din ele nemărturisite, fapt care i-a atras critica, neîndreptățită totuși, a detractorilor — de teme exotice, ca în *Puntea lui Rumi*, antimonarhica *Scrisoarea lui Firdusi către șahul Mahmud*, bucăți bine caligrafiate, ca *El Zorab, Zobail*, reluări de motive istorice și legendă, ca *Decebal către popor, Regina Ostrogoților, Cetatea Neamțului, Ștefăniță Vodă*, toate piese de mare succes pentru recitatori. Așa se explică și traducerile din Homer, din Virgiliu, Byron, Schiller etc. *Sacuntala*, după *Kalidassa*, dar mai ales *Divina Comedie* rămân clasice în literatura noastră de traduceri. Pentru transpunerea lui Dante în românește Coșbuc a învățat anume limba italiană, și cele trei părți ale celebrei opere (*Infernul, Purgatoriul și Paradisul*) au trecut în românește nu numai în exact același număr de terține dar în chiar același număr de silabe, cât are originalul, într-atât de mult șlefuită a fost lucrarea, apărută de altfel postum. Mai mult încă, pentru documentația sa personală, se pare, Coșbuc întreprinde un *Comentariu la Divina Comedie* (apărut în două volume compacte, în 1964 și 1966), de o erudiție cu totul ieșită din comun, cea mai mare parte a ei cheltuită cu fixarea anumitor date calendaristice, a „pascaliei", mai bine zis, în legătură cu marea creație a geniului toscan. Toate acestea dovedesc că poetul era capabil să zidească temeinic. Iar dacă opera sa apare oarecum dispersată tematic, inegală uneori din această pricină, aceasta s-a întâmplat pentru că el a trebuit să răspundă epocii, îngrijindu-se de cititorii săi, indiferent de categoria lor.

*

Ardelenii lugojeni IOAN POPOVICI-BĂNĂȚEANUL [1] (1869-1893) și VICTOR VLAD DELAMARINA (1870-1896) — primul, teolog la Caransebeș, pribegit în București din cine știe ce pricini de ordin sentimental; al doilea, izgonit din gimnaziul de la Lugoj pentru că afișase pe tablă cocarda tricoloră alături cu inscripția „Trăiască România!", devenit apoi ofițer pe Bricul Mircea — au trăit prea puțin pentru a-și fi definitivat personalitatea lor de scriitori. Bolnavi de piept — tuberculoza era maladia epocii —, s-au întors, fiecare la rândul său, pe meleagurile natale, murind tineri, ca niște eroi vlahuțieni.

Însă Titu Maiorescu îi revendica, în cele două articole ale sale[1], ca roade ale „Junimii", în perioada ei de decadență, „*in cadente domo*", după cum chiar lucidul critic se exprima în 1898.

Ioan Popovici-Bănățeanul, în poezii (colaborase sporadic la *Familia, Tribuna, Gazeta Bucovinei, Ardealul și Convorbiri literare*), rămâne cu totul robit lui Eminescu, ca mulți alții, fără consistență. Spicuim din bucățile reținute de Maiorescu, după înlăturarea celor prea eminesciene:

---

[1] *Ioan Popovici-Bănățeanul* (1895) și *În memoria poetului dialectal Victor Vlad (Delamarina)* (1898), v. *Critice*, II, E.P.L., 1967.

Prin văzduh nouri albaștri răsfirați ușor dispar,
Iar din negura de veacuri blânde stelele răsar;
Dinspre codri sfiicioasă iese luna-ngândurată,
Ca o dulce mângâiere dintr-o inimă curată.

A pustiu țârâiesc greieri...

(Sara de toamnă)

Cu aducerile-amine
De viața din trecut,
Tu mă certi, mă certi acuma,
Parcă nu m-ai cunoscut.
.....
Căci tu nu mai ești aceeași
Cu privire de eres
Să adormi durerea-n suflet,
Să dai vieții înțeles.

Și nici eu nu sunt ca-n vremuri,
Cum atâta ne iubirăm...
E de mult — un veac îmi pare —
De când nu ne întâlnirăm.

(Cu aducerile-aminte)

Pe-al lui umăr ea-și înclină
Fruntea albă și ușoară;
Strâns cu el de subsuoară,
Se pierd domici în grădină
.....
Brațul el și-l încovoaie,
Și ușor spre sine-o strânge,
Pare-i trupu-i că se frânge
Și de mijloc se îndoaie.

(Pe-al lui umă)

Mai original pare Ioan Popovici-Bănățeanul în nuvelele sale — culese postum, în 1909, sub titlul *Din viața meseriașilor* —, unde epigoniza în umbra lui Slavici de astă dată. În povestirea *În lume*, ca și în *După un an de jale* — citite în Junimea —, Maiorescu admira „liniștea intensivă a stilului, plastica descriere a amănuntelor și acea limbă românească, plină de miez". Este aceeași lume a meseriașilor bănățeni — surprinsă poate într-un moment de declin — de cojocari și opincari, de care era vorba în *Mara*, evocată cu multă culoare locală, însă pe un ton minor și sentimental. Sandu, „calfă de opincar", după ce fusese „ucenic" și „șagărt", e din cale afară de cinstit, bun și sfiicios, în dragostea lui pentru Ana, fata „maistorului" Dinu Tălpoane, om așezat și tare cumsecade, dar asuprit sub papucul „maistoriței" Veta. Fata e mai curând o apariție suavă: „cu mâinile albe și cu fața și mai albă, nu-ți venea să crezi că-i fată de meșteșugar. Ochii mari, albaștri și plini de bunătate, erau umbriți de sprâncene negre..."

Scanned with OKEN Scanner

Semnificativ este faptul că într-o scrisoare către Titu Maiorescu tânărul nuvelist se interesa de conferința lui Vlahuță despre curentul eminescian și de studiile lui N. Petrașcu, gândindu-se la „o lucrare de astăzi." A făcut și unele traduceri din Björnson și Ibsen.

Victor Vlad Delamarina este un temperament apropiat de Coșbuc. Niște note de călătorie și o traducere din Jules Verne (*80 de zile în jurul lumii*), publicate în *Dreptatea* din Timișoara și în *Familia*, sunt făcute sub impulsul meseriei de marinar pe care o îmbrățișase și rămân nesemnificative. Caracteristică este la el tendința, aproape spontană, de a versifica snoave, ca și Coșbuc, dacă se poate chiar în dialect. Imitația folclorică este remarcabilă:

Câte stelie îs pră șieri,
Tece îs lușioasă,
Câce fece-or fi muieri,
Tece îs frumoasă.
Că și perăle dîn pom,
Tece o să-mi placă,
D-aia batăr că mi-s om,
Nu-mi găsăsc ortacă.
(*N-am ghișcit-o!*)

O „doamnă" înmănușată „să gretelește" să apuce de coadă lopata plină de lut, de unde crucirea anecdotistului, fără fină intenție:

Mă! zic io, nu-i lumea șoadă;
Când o astfel de neroadă
Dă pământ să gretelește
Să nu zâși: Doamne, ferește?
Doamnă, dă n-ar fi pământu,
Cum ț-ar mai ajuta sfântu
Să ce zburzi în bogăție,
Lenoasă și grăsulie!
Nu se spurcă el cu pată,
Dar tu ai să-l spurși odată!

Vulgaritățile sunt acoperite de pitorescul dialectal. Binca nu mai poate de dorul lui Trăilă, „onivețu", luat adică la cătănie, la honvezi, și se duce cu plocon de „răchie" la „jâdov", să-i compună o „carce". Acela îi numără însă cuvintele puse pe hârtie, spre a calcula suma datorată pentru osteneală, și scrisoarea către iubit se termină brusc așa:

Că spunând, banii să gată,
Să d-aficea nu să poace.
Porșii nu mai vreau tărâță,
Scrie c-or crescut juncanii,
Mânc' curcanii,
Să fincă mi-s gata banii,
Îl mai țuc dă o groșiță!
(*Carce în deparce*)

Scanned with OKEN Scanner

Ca și irlandezul Willy Spucker din *Lordul John* de Coșbuc, Sandu Blejia este un voinic cu care nu se poate glumi. Țăranul bănățean ia în serios rămășagul propus de un atlet de iarmaroc și după îndeplinirea isprăvii cere cu insistență „suta", amenințând cu fărâmarea barăcii comediantului:

„Nu te joși cu minie, dragă,
Asta viedz în cap ț-o bagă!
N-ascult vorbe io și glume
Cân mi-s io mai tare-n lume
Și-adă suta!,Ișie Blejia
Că de nu-ț fac prav comedjia!"
(Ăl mai tare om din lume)

Literatura dialectală ostentativă, încercată mai târziu și de alții nu e lipsită de savoare, de umor și, într-alt chip privind lucrurile, chiar de lirism. Deocamdată însă nu prindea decât sub forma anecdotei versificate. Tendința de unificare era mai puternică, simțită de toți într-o literatură încă prea tânără și în situația de atunci, a separării politico-administrative a provinciei de peste munți. Nu este exclus ca ea să fie reluată în viitor. O observație făcută de Maiorescu în marginea versurilor luiVictor Vlad Delamarina dovedește încă o dată finețea criticului și rămâne, oricum, esențială:

„Căci cultura artelor nu se pregătește, după cum se pare la prima vedere, din sus în jos, ci de jos în sus, și precum coroana înflorită la înălțimea copacului își are rădăcinile de hrană în pătura pământului, așa arta cea mai dezvoltată își primește sucul trăiniciei din viața populară în toată naivitatea ei inconștientă; de aceea și trebuie să fie națională; iar dialectele îndeosebi sunt un izvor de întindere pentru toată ființarea limbii literare."

DUILIU ZAMFIRESCU[1]: APARIȚIA ROMANULUI CICLIC

Debutând sub aripa lui Macedonski care, în *Literatorul* din 1880, publicându-i destul de neînsemnata compoziție byroniană *Levante și Kalavryta*, îl declara „suav, dulce și puternic", chiar „strălucit", practicând o vreme foiletonistica

[1] DUILIU ZAMFIRESCU (30 octombrie 1858, Plăinești, j. Vrancea-3 iunie 1922, mănăstirea Agapia, j. Neamț) era fiul lui Lascăr Zamfirescu și al Sultanei Mincu și se născuse la Plăinești (azi Dumbrăveni), comună situată între Râmnicu-Sărat și Focșani. Și-a făcut studiile la Focșani și la București, unde își trecea examenul de licență în drept, la 1881. Funcționă mai întâi ca magistrat la Hârșova și Târgoviște înscriindu-se apoi în baroul Focșani și cumulând în același timp un post de suplinitor în învățământ. Debuta cu poezii la *Ghimpele* lui Caragiale, în 1877, la *Războiul*, condus de Gr. H. Grandea, în 1878, în fine, la *Literatorul* lui Macedonski, care îl prezenta publicului ca pe un mare talent. A colaborat multă vreme cu foiletoane la ziarul *România liberă*, sub preudonimul „Don Padil", iar din 1884, rupând cu Macedonski și frecventând cenaclul Junimii, la *Convorbiri literare*, întâi cu nuvele și apoi cu romane. Începând din 1885, în urma unui concurs, ocupă un post în Ministerul Afacerilor Externe. Din 1888 până în 1906, stă în străinătate, ca secretar de legație, la Roma, câtva timp la Bruxelles și la Atena. Întors în țară, după 18 ani, ca secretar general în Ministerul

Scanned with OKEN Scanner

Duiliu Zamfirescu

ușoară și trecând apoi în tabăra lui Maiorescu, Duiliu Zamfirescu se arată de la început inegal ca scriitor, eclectic și, în anume chip, obscur, întrucât privește opiniile estetice. În poezie moștenea mai evident pe Alecsandri, mult mai puțin pe Eminescu, se lăsa influențat de Macedonski și chiar de Coșbuc. Ceva mai târziu, venind în contact cu poezia lui Giosue Carducci — de la care împrumuta titlul unei culegeri, *Imnuri păgâne* (1897), după *Odi barbare* (1877-1889) — preferința lui pare a se fixa la un neoclasicism parnasian. După *Il bove* de Carducci — negând însă sursa și declarându-se, pe nedrept, superior poetului italian — compunea acest frumos sonet:

De-a pururi trist, în mijlocul câmpiei,
Voinicul bou privește înainte.
Cu ochii mari, cu sufletul cuminte,
Ca un simbol antic al poeziei.

Și parc-ar vrea să spună prin cuvinte
Că a rămas el paznicul moșiei.
Căci toți s-au dus în lumea veșniciei,
Iar Latiul e țară de morminte.

Trec norii, trec, spre asfințit de soare,
Înveșmântând senina lui tăcere
Într-un mister de umbre călătoare.
El pleacă trist să cate mângâiere,
Urmând pe jos un lung șir de cucoare,
Ce cântă-n zbor o notă de durere.

Tema avea să revină într-un pasaj din *Viața la țară* care descrie cirezile din Bărăgan:

„Din prundurile gârlei, cireada se urca pe un vad și se îndruma cu greu la pășune. Câte un bou singuratic sta înfipt în marginea apei, cu capul întins înainte, neclintit, întrupând în nemișcarea lui pustietatea locului."

---

de Externe, în 1909 este ales membru al Academiei, ocazie cu care pronunță discursul de recepție *Poporanismul în literatură*, combătut de Maiorescu.

BIBL. *Viața la țară*, *Tănase Scatiu*, *În război*, cu o prefață de M. Gafița, E.P.L., 1965, *Scrieri alese*, I, II, E.P.L., 1962, *Poezii*, *Opere I*, Ed. Minerva, 1970, nuvele, romane, cu o prefață de Al. Săndulescu, Ed. Tineretului, 19969, *Scrisori inedite*, Ed. Academiei, 1967, Al. Săndulescu, *Duiliu Zamfirescu*, Ed. Tineretului, 1970; *Duiliu Zamfirescu interpretat de...* ed. împ. și pref. de Ioan Adam, Ed. Eminescu, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

Parnasianismul este evident în răceala — căutată s-ar zice — a versului geometric și în mitologiile antice decorative, ca în această stampă luată în preajma vilei Aldobrandini:

Tăcute lacrimi picură din plante
Și-alunecă pe jghiabul de porfiră;
Sub șipot stă Orfeu cântând din liră
Pe-un glob purtat de gârbovul Atlante.

Păuni stelați podoabele-și resfiră
Pe-un capitel de frunze de acante;
Un grup voios de fauni și bacante
Ironici stau și de păuni se miră.

În general însă, Duiliu Zamfirescu nu se ridică mult peste poezia de manuale școlare bune, ca în bucățile cele mai fluente și mai accesibile dedicate de obicei peisajului, anotimpurilor:

Sosesc cocoarele, sosesc,
De după deal de țintirim,
Iar anii trec, copiii cresc,
Se schimbă tot ce-i omenesc
Și noi îmbătrânim...

Când dimineața se ivește
Din al văzduhurilor fund,
Tot câmpul parcă-ntinerește,
Iar deșteptată de pe prund,
Cireada satului pornește...

Topârceanu e anunțat în o poezie ca *Barza*:

De prin garduri, de prin vii,
Cintezoii aurii
Zis-au din ciripitură
Unei tufe de răsură:
— Soro, fa, deșteaptă-te
Și spre soare-ndreaptă-te,
Soro!

Eminescianismul rămâne de tot minor, și o romanță, *S-aud*, foarte cunoscută pe vremuri, îl apropie mai mult de sentimentalismul lui Traian Demetrescu, care compunea și el pe aceeași temă:

S-aude clopotul la schit;
Merg pusnicii să se închine;
Luceafărul a răsărit,
Iar eu mă duc gândind la tine.

O bună parte din nuvelistică seamănă a operă de foiletonist amator, amestec de reportaj, meditație romantică desuetă și evocare vagă, ca în *Mînăstirea Dealul*.

Scanned with OKEN Scanner

Singurătatea, Amintiri din vremuri etc. Însă atunci când observația prihologică e făcută asupra unor oameni și fapte bine cunoscute, bucățile devin rezistente. Așa în povestirea *Noapte bună*, o aventură sentimentală duioasă, mișcătoare, a unui președinte de tribunal în provincie. Genul e acela pe care l-a practicat cu strălucire Cehov, și bucata într-adevăr memorabilă a lui Duiliu Zamfirescu este *Subprefectul*. Dadiana, eroina principală, este o doamnă Bovary, privită însă cu multă simpatie, o frumusețe suavă, pe punctul de a se ofili lângă un bărbat nesuferit și, ca atare, în căutarea unui ideal în dragoste. Idealizarea femeii, făcută de altfel în tonuri stinse, nu e o greșeală totuși. Greșită este, în ansamblul compoziției, apăsarea pe caracterul odios al soțului, moșierul Maxențian, un tip sadic în purtările lui cu țăranii, capabil de o crimă oribilă, zugrăvit cu ură, ca și Tănase Scatiu.

Așadar, ca la mai toți romancierii români, și la Duiliu Zamfirescu nuvelele sunt prefigurări ale compozițiilor mari de mai târziu. *Spre Cotești*, cu certe reminiscențe autobiografice și cu o bună cunoaștere a locurilor descrise, aduce un patriarhal Conu Dumitrache Teodorescu, glumeț și inconformist, holtei bătrân, dar iubitor de copii, pe care îi inițiază în tainele vânătorii de prepelițe. Atmosfera din *Viața la țară* e prezentă. De asemeni, în *Locotenentul Sterie*, cu acțiunea plasată la Focșani, orașul copilăriei scriitorului, aflăm psihologia tânărului de familie respectabilă trecând prin procese de conștiință acute, ca și Mihai Comănesteanu din romanul *În război*. Privit cu ironie de concetățenii lui, ca unul ce era pus la adăpost de campania din Bulgaria și sfătuit de părinți să se facă numai ofițer de pompieri, tânărul sfârșește prin a se împușca.

Naturalismul își trimite ecourile și la Duiliu Zamfirescu în unele nuvele, cum ar fi *Frica*, unde scriitorul voia să rivalizeze cu Caragiale, dezaprobând fără nici o dreptate *O făclie de Paște*. Psihologia fricii e studiată în cazul căpitanului Bogdan care, pe rămășag, se duce în toiul nopții, singur, să aducă un semn de la un cadavru părăsit între liniile frontului, constatându-se astfel frica chiar și la un ins care trecea de foarte curajos între camarazii săi. Problema este însă fals pusă, cu toată buna conducere a narațiunii și analiza comportamentului personajului în chestiune. Căci este totuși posibil ca un om curajos și mai ales obișnuit cu prezența cadavrelor să se comporte calm; în timp ce Leiba Zibal rămâne mult mai convingător în acțiunile lui, așa cum l-a motivat Caragiale.

În *Conu Alecu Zăgănescu*, eroul este un bătrân cumsecade și cam maniac, neînsurat, fără copii, dispus a accepta să treacă drept tată al unui prunc lepădat în fața casei sale, pe care îl crește cu toată dragostea părintească. Când adevăratul tată, ce se arătase un laș de rând, revine asupra paternității, considerând situația avantajoasă, bunul om devine nenorocit, un învins de soartă ca personajele lui Brătescu-Voinești.

Unele schițe și povestiri dezvăluie pe umoristul îngăduitor. cea mai izbutită dintre ele este *Furfanțo*, cazul unui italian, meseriaș vagabond și cântăreț la ghitară, îndrăgostit de fata unui podgorean din părțile Târgoviștei, gata a se lăsa asimilat, cu toată românească lui stropșită și simpatică.

Scanned with OKEN Scanner

Inegal este Duiliu Zamfirescu și în romanele sale. Cel puțin patru dintre ele rămân fără valoare: *În fața vieții* (1884), conceput pe suportul artificial al unui conflict sentimental de o mare banalitate, a trezit verva critică a lui Gherea, care îl desființa în cunoscutul articol *Pesimistul de la Soleni; Un drum greșit*, apărut numai în *Convorbiri literare* pe la 1888, este doar un onorabil exercițiu preludând *Viața la țară*, fără consistență; *Lume nouă, lume veche* (1895) degenerează în polemici la adresa oportuniștilor politici; ultimul, *Lyda* (1911), este plin de considerații filozofice destul de ieftine, cu totul nepotrivite firii prozatorului.

Opera rezistentă a lui Duiliu Zamfirescu este ciclul Comănești enilor, și nici acela în întregime. Unii istorici literari, ezitând a acorda o mare valoare romanelor în sine, îndreptățit în anume chip, găsesc autorului marele merit de a fi inaugurat ceea ce se cheamă tehnica ciclului în proza romanescă. Însă înlănțuirea ciclică e mai mult formală, destul de simplă, poate întâmplătoare. Căci rămâne evident pentru oricine că planul n-a fost conceput din capul locului: *Viața la țară*, apărută în *Convorbiri* pe 1894 și în volum la 1895, se inspiră din realități contemporane cu autorul, anume elemente autobiografice fiind lesne identificabile. Or, dacă luăm ca an de referință 1877 pentru *În război*, ar trebui ca primele două romane, care preced pe acesta, să-și plaseze acțiunile lor înainte de 1870, ceea ce pare improbabil, date fiind mișcările țărănești la care se face aluzie în *Tănase Scatiu*, mișcări ce au avut loc după 1880. Așadar, sunt argumente care ar pleda în sensul că ideea unui ciclu i s-a prezentat romancierului abia după ce scrisese *Viața la țară* și *Tănase Scatiu*. Constatarea în sine este în definitiv lipsită de importanță. Exagerată este numai înclinarea de a găsi autorului un merit în inaugurarea procedeului, când de fapt urmașii lui ar fi putut fi atenți la Balzac, la Zola și la atâția alții. Alți comentatori găsesc, în sfârșit, superioară tuturor celorlalte scrieri corespondența lui Duiliu Zamfirescu. Însă oricât de valoroase ar fi, multele scrisori adresate de romancierul aflat atâta vreme în străinătate unor Maiorescu, Iacob Negruzzi, N. Petrașcu sau altora, ele nu sunt, orice s-ar zice, operă beletristică, cum de altfel lucrul nici nu i-a fost în intenție. Corespondența, articolele și studiile rămân însă un mijloc de control, de explicare a operei romancierului, de neînlocuit.

G. Călinescu arăta, cu subtilitate, că Duiliu Zamfirescu era fiul unui Tănase Scatiu, funcționar la primăria din Focșani și arendaș prin partea locului. A cunoscut bine viața de la conacele boierești din copilărie, cu moșieri scăpătați, ruinați de arendați odioși, ca Tănase Scatiu, așa cum altădată Filimon, ca băiat „de procopseală" în case mari, cunoscuse mediul propice ascensiunii lui Dinu Păturică. Anume amintiri vagi din familie, la care se adăuga orgoliul omului, îl fac apoi pe diplomatul de mai târziu să-și găsească o ascendență aristocratică, mergând, nici mai mult nici mai puțin, până la Ioan al IV-lea Lascaris, împăratul Bizanțului. (Asemenea preocupări, absente în epoca de la 1848, par frecvente în vremea consolidării României ca stat independent). Din această atitudine va izvorî la scriitor acea concepție politică și socială conservatoare care îl va face să admire

Scanned with OKEN Scanner

vechea boierime legată de pământ și să urască de moarte mojicimea parvenită. De aici vine și concepția estetică a unei arte aristocratice, în poezia neoclasică și parnasiană a lui Duiliu Zamfirescu.

Apropierea de Maiorescu nu are alt sens. Însă între aristocratul în spirit Maiorescu și romancierul ce se voia urmaș al Lascarizilor a trebuit să se producă neapărat o ruptură întru cât privește concepțiile estetice, vizibilă chiar din corespondență, dar devenită definitivă după discursul de recepție la Academie. Cu o lipsă de tact tipică pentru orgoliul său, Duiliu Zamfirescu, care disprețuia pe Caragiale sau pe Coșbuc, condamna *poporanismul în literatură*, adică țărănismul, populismul etc., în timp ce, cu mare finețe, *aristocratul* Maiorescu atrăgea din nou atenția asupra valorii artistice a poeziei populare, pe care un alt *aristocrat*, Alecsandri, o culesese, descoperind frumusețí poetice de nebănuit. El nu avea apoi nici finețea și erudiția lui E. Lovinescu, care, în alți termeni, și la un alt moment istoric, va indica ieșirea de sub tirania folclorismului.

Contactul cu Maiorescu a rămas totuși rodnic. Chiar dacă romancierul s-a indreptat și spre alte modalități artistice — Maiorescu însuși având unele reveniri în acest sens —, cum ar fi realismul romancierilor ruși, în frunte cu Tolstoi, al celor francezi, un Balzac, naturalismul lui Zola, verismul italianului Giovanni Verga etc., respectul pentru adevăr, în cel mai nobil înțeles al cuvântului, detașarea de obiect le-a învățat mai intâi de la mentorul Junimii.

Din corespondență și din unele studii, în special din acela consacrat lui Tolstoi — rămas neterminat, publicat în *Convorbiri literare* pe 1892 —, Duiliu Zamfirescu schițează o teorie a artei bazată pe ceea ce el numea „iluzionarea realității":

„Frumosul în artă este iluzionarea realității. Orice colț de natură, orice scenă din viața trăită, orice sentiment, dacă este trecut din realitate în suflet și de acolo în realitate, devine artă."

De altă parte, în proză cel puțin, romancierul pare a se îndoi de valabilitatea „frumosului armonic", din teama necorespunderii cu realitatea: „oare ceea ce e așa de frumos armonizat nu e prea armonizat?", se întreabă el într-o scrisoare către Maiorescu. Înaintea lui Camil Petrescu, autorul lui *Tănase Scatiu* se arăta anticalofil, în dezacord cu conducătorul Junimii, care observa vorbirea inestetică a personajului: „E adevărat că limba lui Scatiu e cam bădărană, dar eu socotesc că asta e vina lui Scatiu, nu a limbii."

Teoria autenticului e făcută cu toată hotărârea:

„Fiindcă pasiunea, vorbind, curge necontrolată; un dialog între doi oameni, care nu sunt de hârtie, trebuie să cuprindă repetiții; gândirile naive sunt foarte aproape de cele banale și așa mai departe."

Desigur, nu avem de a face cu un teoretician, autor al unui sistem perfect consecvent, fără fisuri. Pe de o parte, naturalismul este respins, pe de alta, romancierul afirmă: „Nimic nu-i mai interesant ca realitatea!" și în virtutea

Scanned with OKEN Scanner

acestui principiu indica introducerea, în ediția definitivă a romanului *În război*, a documentului ca atare privind „Ordinul de zi" al generalului Cernat, neîmpărtășind opinia lui Maiorescu, pentru că „în acest ordin de zi se cuprind lămuriri naive, de cea mai intensă dramaticitate, pe care un roman trebuie mai cu seamă să le dea."

Cu toate aceste precauții, teza pândește pe romancier de la un capăt la altul al ciclului, vizibilă mai ales în considerarea ansamblului. Boierii vechi, legați de pământ, ca Dinu Murguleț — se lasă a se înțelege cu claritate —, sunt păstrătorii ființei neamului și apărători ai țărănimii. Poziția lor socială este din ce în ce mai mult subminată de arendașii parveniți și mojici, de teapa lui Tănase Scatiu, ridicați — se spune într-o scrisoare către Maiorescu — „pe temeliile unei idei politico-sociale a răposatului Brătianu". Noile vlăstare boierești trebuie de aceea să se apropie tot mai mult de pământul strămoșesc, de țărani, ca Sașa Comănești eanu și ca Matei Damian. Virtuțile străbune răsar atavic în eroii luptând vitejește în Războiul de Independență, precum Mihai Comănești eanu, un Milescu sau maiorul Șonțu. Mihai Comănești eanu lăsa cu limbă de moarte ca unul dintre nepoți, Alexandru, să-i poarte numele. Când acesta din urmă dă semne de decadență — se lasă a se vedea în ultimele două romane ale ciclului, *Îndreptări* și *Ana* —, sângele boieresc subțiat trebuie împrospătat cu energii din popor, indicându-se însoțirea eroului cu Porția, fata rumenă și sănătoasă a unui preot ardelean etc.

Însă valoarea realistă a romanelor, a primelor trei mai ales, stă în efortul continuu al scriitorului spre obiectivare. Idealizarea vieții țăranului îi repugna profund: „Eu socotesc că a venit vremea să lăsăm dulcegăriile artificiale — scria lui Maiorescu — ale țăranilor amorezați și blegi, și să facem oameni vii în libertate, dacă se poate români voinici și cinstiți, dacă nu vicioși și sceptici, dar vii, cu voință și mușchi"; iar într-alt loc declara, aceluiași, că în *Viața la țară* va „arăta geniul românesc sub toate formele lui... având ca inspirație morală un realism trist, o viață uniformă, dar senină, a muncitorilor de pământ."

Într-adevăr, anume pagini, cum ar fi acelea în care se înfățișează masele de țărani răsculate împotriva lui Scatiu, înconjurat de autoritățile venite pentru împăciuire, unde sunt notate acele gesturi, vorbe răzlețe, răstite, răbufniri aproape irațională, de gloată în fierbere, pornirea împotriva a tot ceea e boier — cum se întâmplă cu arțăgosul Lefter —, sunt de un realism aproape perfect, dur, ca la Rebreanu mai târziu. Din păcate, necunoscând totuși suficient masa, scriitorul păstrează unghiul de vedere din latura boierească și arendășească. Țăranii apar mai mult episodic — în compunerea cam dezlânată a romanelor, ce nu au capitole bine gândite în înlănțuirea lor — uneori, ca în cazul baciului Micu, ușor idilizați, atinși de un fel de fatalism mioritic și devotați, în chip destul de inexplicabil, stăpânilor lor. Multă vreme o asemenea imagine a țăranului român va dăinui de aici înainte în literatură, până prin epoca *Gândirii* și chiar mai încoace.

Categoria lui Tănase Scatiu e cunoscută foarte bine de scriitor. Însă personajul său e mai slab realizat decât acela al lui Nicolae Filimon. Uitând de legile

Scanned with OKEN Scanner

realismului artistic („Am să judec pe pârliții de arendășei, ajunși bogați, deveniți factori politici, falși, în întâia și a doua generație," mai scria el lui Titu Maiorescu), romancierul apasă cu toată puterea condeiului pe defectele personajului, până la caricatură, înfățișând cu ură și părtinire bădărănia, răutatea, chiar sadismul lui Tănase Scatiu. Nu e cruțată nici mama acestuia, în tovărășia căreia e pus să bea până la uitarea de sine și până la isterie.

Un alt factor care a contribuit, mai mult chiar decât principiile realiste ale scriitorului, la valoarea primelor două volume ale ciclului ține de temperamentul prozatorului și de anume împrejurări biografice, altele decât cele arătate până acum: amintirea anilor copilăriei petrecuți la țară l-a urmărit multă vreme pe, în fond, înstrăinatul Duiliu Zamfirescu, nevoit a sta departe de țară timp de 18 ani, căsătorit, mai mult din calcule diplomatice — pe cât se pare —, cu fiica unui senator italian, fericit numai parțial în mijlocul copiilor care, prin forța împrejurărilor, nu știau românește.

Corespondența e revelatoare și din acest punct de vedere: „Știți că de aproape 12 ani — scria el lui M. Dragomirescu — viața noastră românească eu o trăiesc vorbind cu persoanele imaginare ale romanelor și cu copiii mei, care însă nu înțeleg mai nimica din limba lor?" În chipul acesta creația devenea o a doua viață, cea de care artistul era lipsit: „Acum trăiesc cufundat în atmosfera romanului pe care-l scriu — se adresa lui Titu Maiorescu —, o atmosferă limpede de țară, în care găsesc scăpare de toate mizeriile vieții. Vă spun drept că dacă n-aș avea copii și obligațiile sociale de îndeplinit, aș rămâne al doilea secretar, cu plăcere, toată viața mea. Parcă nu știu cât plătește gradul prin el însuși. La Ciulniței, unde se mișcă lumea mea închipuită, nu e iertat să intre nici miniștrilor plenipotențiari, nici miniștrilor secretari de stat, nici uneia din gloabele anemice și nervoase ce umplu lumea cu vanitatea lor goală".

Așa se explică de astă dată poezia *Vieții la țară*. Simplu de tot vorbind, ea se reduce la două aspecte: figura Sașei Comănești eanu și evocarea peisajului campestru. În fața lor, morga aristocratului dispare cu totul, ca și prejudecățile conservatoare ale gânditorului politic. Secretul realizării personajului feminin din *Viața la țară* e de domeniul inefabilului. Apropierile de Tolstoi sau Turgheniev rămân inconcludente, pentru că analiza lipsește aproape cu totul: un suflet mai curând simplu, fără complicații și interiorizări, câteva cuvinte banale, un gest evaziv, o roșeață în obraji, urmată de o ușoară ameteală, o romanță desuetă cântată la pian, în singurătate, grijile zilnice ale gospodăriei, și cam atât. Personajul se impune însă, numaidecât, nu neapărat, cum s-a mai spus, prin contrast cu odiosul Tănase Scatiu, ci pur și simplu prin frumusetea și seninătatea, printr-un anume echilibru sufletesc, pe care le emană ființa ei, matern și tineresc în același timp, plin de siguranță, ca însuși pământul pe care ne-am născut și călcăm.

De aceea vârsta aleasă de scriitor pentru înfățișarea dragostei Sașei este a maturității, spre deosebire de cuplul romantic nestatornic, sfârșit tragic, al Tincuței

Scanned with OKEN Scanner

și al lui Mihai. Bărbatul, Matei, e complicat și-și face scrupule în legătură cu administrarea moșiei, deși este cu totul hotărât să rămână la țară. Femeia îl lămurește simplu de tot: să înceapă cu verificarea socotelilor și, cu darea afară a vătafului. Nu uită apoi a-l învăța jocul de table, petrecerea de căpetenie într-un asemenea mediu. Matei asculta cu oarecare interes, noaptea, pe câmp, explicațiile astrologice ale baciului Micu și, într-o convorbire cu Sașa, făcea o reflecție de felul următor: „Nimic nu trece din lumea ideală în cea fenomenală fără să piardă din farmec. Astăzi mi se-ntâmplă contrariul pentru prima dată." Momentul este al unei mărturisiri, dar femeia, deși nu e deloc sigură de dragostea bărbatului, dă această replică foarte simplă: „Din ce în ce mai limpede. Închipuiește-ți că sunt foarte proastă... De ce nu vrei să spui lucrurile în bună și curată limbă românească?" Apoi el, intelectual, teoretizează: „Noi nu suntem pe deplin fericiți decât în iluzia fericirii noastre", la care vine întâmpinarea ei „timidă și înceată": „Cu toate acestea, mie îmi pare că sunt fericită în realitate".

Că personajul este o adevărată creație, izvorâtă dintr-o impetuoasă sete de frumos și împlinire a artistului, reiese dintr-o altă misivă către Maiorescu, unde spune, foarte lucid:

„Am trăit un an și jumătate, cu lumea mea închipuită, în așa de bună prietenie, încât acum îmi pare rău că mă despart de dânsa. O să faceți cunoștință cu o persoană de acolo, Sașa. Eu am trăit cu dânsa în foarte bune raporturi, așa de bune, încât mai de nu mă înamorasem de ea."

Lucru interesant, prin proiecția ei spirituală, eroina nu avea un prototip, ieșind la suprafață din adâncul subconștientului — am spune —, din neștiute dorinți refulate:

„Și, ciudat: toate celelalte figuri din încercările mele precedente se legau ca umbrele, de câte o ființă reală, văzută sau întrevăzută: aceasta nu are nici un raport nu nimeni. Ea s-a înfiripat pe paginile albe cu de la sine putere."

Neajunsul cel mai mare al romanelor lui Duiliu Zamfirescu este de a alătura unor pagini de mare artă, întrecând pe un Delavrancea, Brătescu-Voinești, chiar pe Slavici, altele plate, care cuprind supărătoare teze, despre care am vorbit, anume discontinuități în compoziție. Conu Dinu Murguleț, cum s-a mai spus, este prea boier, Tănase Scatiu, prea mitocan, Matei e prea bun fiu și nepot, după cum Mihai Comănești eanu și maiorul Șonțu sunt prea viteji și plini de abnegație pe câmpul de bătaie; în sfârșit, Alexandru Comănești eanu — un fel de afemeiat, complet neinteresant, ușuratec și contradictoriu — nu are nici o motivare caracterologică. Nemotivate suficient sunt și celelalte figuri feminine, Tincuța și Ana Villara. Imaginea Sașei însă rămâne memorabilă, plină de frumusețe, și paginile închinate ei, fără a fi deloc savante, rămân neîntrecute prin poezia pe care o degajă, comparabile cu cele mai frumoase pagini închinate feminității de Turgheniev sau Tolstoi, așa cum le-a înțeles Ibrăileanu.

Dacă ar fi să căutăm o apropiere mai de substanță a romancierului român cu poezia lui Giosue Carducci — a cărui operă este, în fond, o reformulare în haina

Scanned with OKEN Scanner

clasicismului a temelor romantice —, ar trebui să observăm acea latentă sete de *liniște* („*la quiete*") în cadrul naturii câmpenești, la care cei doi artiști au aspirat întreaga lor viață, fără a o fi obținut în forma pe care o visau. În chipul acesta trebuie văzut personajul principal cel mai realizat din *Viața la țară*.

Cadrul pe care se detașează portretul Sașei este Bărăganul Ialomiței, cu porumburi foșnitoare, pârloage și suhaturi roase de cirezile din care câte un bou răzleț s-a oprit într-o nemișcare solemnă pe marginea apei, cu orizontul înșelător tremurând sub arșița soarelui de iulie. Pana romancierului este mai spontană decât a clasicului Odobescu din *Pseudokinegetikos* și decât a lui G. Călinescu din *Enigma Otiliei*, de o poezie liniștită, sobră, aproape gravă, în comparație cu exuberanța lui Alecsandri din *Balta Albă*; câmpia românească este însă aceeași:

„Întinderea câmpului se desfășura într-o nespusă liniște de vară. De o parte, un lan de porumb își mișca vârful foilor nervoase, dând văzduhului un reflex de culoare verde, ce părea că îngrașe aerul; de partea cealaltă, Ialomița curgea domoală între două maluri joase, lăsând să se vadă o margine de Bărăgan, cu pârloagele sale nestrăbătute, cu suhaturi roase de vite, cu o turmă de oi ce se zărea în fund ca o pată albă, și, mai presus de toate, cu orizontul înșelător, a cărui dungă închipuită juca în arșița soarelui ca oglinda unei ape."

Sadoveanu e anticipat într-un lirism molcom, mai aspru, nu lipsit însă de rafinament:

„Liniștea singurătății cuprinsese din temei toate celea. Întunericul se coborâse din fundul depărtărilor, parcă s-ar fi deschis zăgazurile vremilor trecute și haosul ar fi inundat lumea. Rar, câte un zgomot din sat venea să turbure pașnica tăcere câmpenească. Un câine lătra în somn, înăbușit, or un buhai mugea cu glas adânc; cucovele de baltă țipau câteodată în marginea trestiilor, or rânchezatul vreunui mânz venea ascuțit despre pădure. Țârâitul bălăriilor părea a face parte el însuși din tăcere."

Asemenea pagini devin cu atât mai prețioase cu cât ele sunt rare, relativ vorbind, în cuprinsul romanelor, scriitorul înțelegând foarte bine că abuzul ar putea strica. Din păcate strică judecățile de participare ale romancierului, prea părtinitor cu eroii săi boieri, constatarea „păcii sufletești" pe care o dă peisajul. Această lipsă de tact e compensată însă repede prin notația realistă, în primul rând prin transcrierea gestului și a vorbirii. Vorbirea lui Tănase Scatiu sau a mamei sale e corectă, însă ușor caricată, în orice caz inexactă artisticește, cum bine observa Maiorescu. Mult mai adecvată este notarea vorbirii țărănești. De pildă, acest comentariu între cumetrele venite să asiste la înmormântarea coanei Diamandula:

„— A venit, fă?
— Dară, a venit. Tu nu-l vezi colo?
— Care, ăla naltu?
— Păi cum; ăla de merge lângă boier.
— A apucat barem s-o vază pe mă-sa?
— A apucat-o. A venit s-o îngroape și iarăși își ia tălpășița. Cică are muiere și copchii în țara lui.
— Tacă-ți fleanca, fă, Paraschivo, zise un bărbat dinaintea ei.

Scanned with OKEN Scanner

— Păi cum, că mi-o fi frică de dumneata, nea Pârvule.
— Mânca-ți-ar coțofenele gura, că numai pământul o să ți-o astupe."

Sigur că nici nu poate fi vorba de o comparație între micul roman *În război* și gigantica operă tolstoiană. Iar afirmația lui Duiliu Zamfirescu că s-ar fi simțit apropiat valoric de marele scriitor rus trebuie și ea privită ca una din ciudățeniile omului, orgolios, cu o exagerată lipsă de simț autocritic și de modestie. Totuși anume pagini din roman, între care chiar aceea indicată de autor — unde maiorul Șonțu și ceilalți comandați de batalioane așteaptă ordinul de atac —, au vibrație autentică. Lipsește numai suflul larg, de epopee, absolut trebuitor aici.

Duiliu Zamfirescu rămâne însă ca un evocator al poeziei vieții de la țară, în primele două romane ale ciclului, viață netrăită a înstrăinatului, creată anume spre a umple un gol sufletesc, nostalgie a dezrădăcinatului. Ea este mai frumoasă și mai adevărată artisticește decât însăși viața cea reală a scriitorului, care, întors în țară și retras, în ultimii ani, în podgoria Odobeștilor, s-a sfârșit prea puțin senin, măcinat de singurătate, de sentimentul neînțelegerii contemporanilor, pe care-i privea — nu s-ar putea spune exact de ce — de sus, mereu cu orgoliul aristocratului.

Scanned with OKEN Scanner

PROBLEMA ȚĂRĂNEASCĂ ȘI PROBLEMA NAȚIONALĂ. CURENTE LITERARE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX: SĂMĂNĂTORISM ȘI POPORANISM

Am stat mult la cumpănă înainte de a pune supratitlul de mai sus pe hârtie. Cum adică? Scriem (rescriem!) istoria literaturii, liberi acum de orice constrângeri sociologice și amestecăm „problema țărănească", ori „problema națională" în literatură? Suntem doar după epoca glorioasă a Junimii și suntem în situația de a ne referi la un moment de dezvoltare a artei cuvântului românesc contemporan cu simbolismul european..., moment la care această artă veche de când lumea a ajuns foarte aproape de conștiința de sine, putând deci să se desprindă de orice servituți, să devină cu totul independentă. Independentă? Da, însă nu goală de conținutul viu al vieții! Și, așa cum nu vom putea judeca cum se cere gradul de expresivitate al poeziei, al prozei sau al dramaturgiei, fără cunoașterea chiar aplicată a gramaticii, în înțeles larg, nici *obiectul* literaturii — viața cea de toate zilele, cu tot cu ideile politice și sociale ale unei epoci — nu ne poate fi indiferent. El trebuie cunoscut foarte exact, judecat fără ură și părtinire, perfect echidistant, așa precum ar trebui să procedeze, să zicem, o televiziune ideală din zilele noastre, informând publicul cât se poate de precis, chiar cu o necesară, frumoasă și fertilă indiferență filosofică.

Este o cerință căreia, desigur — oameni suntem și ... — nu ne vom putea conforma întocmai. Socotim însă că nu strică să încercăm.

Dintotdeauna, mai ales întru cât ne privește pe noi, românii, problema națională și problema țărănească (în epoca modernă, de la 1848 încoace) au stat în centrul preocupărilor scriitoricești. Cu atât mai mult cu cât suntem un popor care cheltuim mari energii politice. Așa la momentul Kogălniceanu și Bălcescu, așa la momentul Eminescu. Moștenirea celui din urmă, îndeosebi, către sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea, preluată, cu nuanțe de rigoare, și de vlahuțienii „proletari intelectuali culți", fatalmente adepți ai artei cu tendință, în chip anume și de socialiști, repede apoi de semănătoriști, de poporaniști, chiar și de simboliștii la care filonul autohton se simte, capătă în literatură forme specifice peste care nu putem trece prea ușor cu vederea.

Scanned with OKEN Scanner

La aproximativ douăzeci de ani de declararea independenței, România devenise o țară relativ prosperă, pe punctul de a intra în rândul celorlalte state europene. Factorii de stabilitate par a fi fost monarhia constituțională și pluripartitismul — având în centru cele două formațiuni politice istorice, partidul liberal și partidul conservator, cu o prea vizibilă preponderență a celui dintâi — libertatea presei și a tuturor celorlalte mijloace de exprimare liberă a opiniilor cetățenești, cât și o firească circulație a valorilor materiale și culturale din spre și în spre Occident. Cu deosebire prosperă pare să fi fost — privită din perspectiva istorică la care ne aflăm, un veac întreg, iată — economia națională, leul românesc fiind pe atunci o valută forte. La mijloc venea situația României de „grânar al Europei", „țară eminamente agrară", cum se spunea, nu fără anume orgoliu bine temperat, mare exportatoare de cereale, situație de care suntem atât de departe acum. Am avut și noi, după modelul francez, un „fin de siècle" și „une belle époque", „un mic Paris", Bucureștiul și chiar capitale de județ cu aspect de „mic București", o descentralizare culturală și economică binevenite, oricât de firave ar fi fost. (Nu ca astăzi când locuitorii orașelor de provincie stau cu ochii ațintiți spre Capitală, de parcă de acolo ar veni totul; când Bucureștiul stă cu ochii ațintiți spre Occident, de parcă numai de acolo ar putea veni o salvare). România era, una peste alta, o țară în care se putea trăi destul de bine, o țară în care *se venea*, mulți străini (germani, italieni, francezi chiar, ca să nu mai vorbim de alții) preferând a se stabili aici. Rari de tot erau cei care *plecau*, printre aceștia din urmă, spre a confirma regula, cum se zice, fiind Caragiale. Nu ca astăzi, când atât de mulți români, cu deosebire orășenii, stau cu gândul *să plece*, spre a nu mai vorbi de unii alogeni care sunt plecați de multă vreme.

Sunt totuși destule semne că prosperitatea României de la finele secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea nu a fost atât de reală pe cât *părea*. „Problema țărănească" — veșnica problemă țărănească, acum la unul din momentele ei acute — foarte clar pusă în evidență chiar de literați (mai întâi de Eminescu, dar și de Creangă, chiar de Maiorescu, cum am văzut, de Slavici, de Caragiale, urmați îndeaproape de către Coșbuc, Vlahuță, Delavrancea, de ardeleni, de un Iosif, Chendi, Goga, Agîrbiceanu, in fine de figura cea mai proeminentă a vremii, de Nicolae Iorga) preocupa intens opinia publică. Nu întâmplător apăreau acum fulminantul *Noi vrem pământ*! al lui Coșbuc, mai târziu ceva, legate de sângerosul 1907, cele scrise de Caragiale, de Vlahuță și de mulți alții. Există deci semne destule, chiar în literatură, de interes pentru clasa țărănească, pentru *problema țărănească*, rămasă, în fond, nerezolvată din punct de vedere politic și economic (nici) până în zilele noastre. Treptat ea se va alia, se va contopi până la un punct, pe măsura apropierii de primul război, cu problema națională, aceea a unirii tuturor românilor din Dacia Traiană. Venise timpul ca burghezia orașelor, prin intelectualii ei, cei mai mulți proveniți din țărănime, să-și aducă aminte că

Scanned with OKEN Scanner

națiunea, poporul român se compune, în fond, din țăranii români. Este o idee de care suntem cuprinși la ceasurile de răscruce și de cumpănă a istoriei.

Acestea ar fi, spuse pe scurt de tot, fără sofisticată ideologie, care nu-și are locul aici, motivele de ordin istoric ce explică apariția sămănătorismului și a poporanismului. Le putem apropia destul de mult (la locul potrivit vom arăta și deosebirile) fie și datorită faptului că avem la dispoziție mărturiile unor observatori imediați, cei mai de seamă fiind N. Iorga, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu sau H. Sanielevici. Cei în cauză însă, țăranii, *obiectul* nostru, al intelectualilor, habar n-au de toate acestea, de sămănătorism, de poporanism, de „problema țărănească" sau de cea națională etc. Ei, de o veșnicie, își văd de ale lor...

SĂMĂNĂTORISMUL[1]

Mult timp nu s-a crezut necesar — și poate cu drept cuvânt — să se vorbească de un curent *literar* sămănătorist, ci mai mult de unul cultural în genere, capabil a determina o literatură anume. Sanielevici îl numea „poporanism reacționar", fără a pune totuși în acest calificativ înțelesul peiorativ pe care cuvântul l-a căpătat astăzi, spre a-l deosebi de poporanismul propriu-zis, crezut de el „socialist". De altă parte, însuși Iorga vedea în ideologia *Vieții românești* pe continuatorii lui, în sens socialist și chiar internaționalist. Cu mai multă dreptate, G. Călinescu îl consideră ca pe un curent cultural ce moștenea din Gherea ideea artei cu tendință, mărginită însă la cadrele naționalității, cu îngustarea în același timp și a concepțiilor junimiste privitoare la specificul național local.

În vremea comunismului se ajunsese la ideea, eronată desigur, cum că sămănătorismul ar fi un curent „diversionist", în sensul că anume teoreticieni literari și culturali, Iorga printre dânșii, ar fi născocit, mai mult sau mai puțin, această ideologie cu scopul deturnării atenției de la adevăratele obiective ale luptei de clasă în planul suprastructural. Cam același lucru se spunea, până nu demult, despre poporanism, ca și despre simbolism.

Reprezentanții curentului își căutau ei înșiși rădăcini în trecut, în gândirea lui Eminescu sau Kogălniceanu, spre pildă. Și acesta este un indiciu că sămănătorismul rămâne un fenomen perfect obiectiv în istoria culturii noastre. El nu s-a născut odată cu apariția revistei care i-a dat numele și nici nu a dispărut odată cu aceasta. După cum s-a mai observat, încă în scrisul lui Slavici, Coșbuc sau

---

[1] BIBL. Z. Ornea, *Sămănătorismul*, 1970, Ed. Minerva; Dumitru Micu, *Început de secol, 1900-1916, Curente și scriitori*, 1970, Ed. Minerva, p. 26 și urm; Const. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, Ed. Junimea, 1970; Bibliografia de bază (de origine) cărți scrise de observatorii cei mai direcți ai fenomenului sunt operele lui N. Iorga, *O luptă literară* și *Istoria literaturii române contemporane, I, Evoluția ideologică literară*, primele 6 capitole, de E. Lovinescu.

Vlahuță, pe de o parte, în acela al lui Duiliu Zamfirescu, pe de alta, anume idei „presămănătoriste", să le zicem, s-au făcut simțite, ca și în câteva publicații de la sfârșitul secolului, precum *Viața*, *Vatra*, *Curierul literar*. Acesta din urmă — din care apăruseră numai cinci numere, începând cu 7 octombrie 1901 — și-a sistat existența tocmai în vederea întemeierii *Semănătorului*, la numai două luni distanță. Colaboratorii (St. O. Iosif, G. Coșbuc, Zaharia Bîrsan, Ion Adam, Ilarie Chendi, Ion Scurtu, Ion Ciocîrlan, S. Florea Marian, N. Iorga și alții) vor trece in corpore la noua revistă.

„Luceafărul". O copertă

Simpatia pentru țărănime, văzută ca păstrătoarea tradițiilor, lupta împotriva înstrăinării culturii, inspirația din trecut și din viața autohtonă în genere sunt afirmate răspicat din chiar primul număr al *Semănătorului*, care apare la 2 decembrie 1901, la inițiativa ministrului Spiru Haret (din guvernul liberal aflat la putere în acel moment) și sub conducerea lui Vlahuță și Coșbuc. În programul ce se intitula *Primele vorbe* se spunea:

„Ne strângem cu credință și cu dragoste în jurul aceluiași stindard, stindard de pace, de înseninare și de înfrățire intelectuală, de apostolică muncă pentru dezmorțirea inimilor care tânjesc pentru redeșteptarea avânturilor de odinioară în sufletele românești, pentru chemarea atâtor puteri risipite la o îndrumare mai sănătoasă, la sfânta grijă a întăririi și înălțării neamului acestuia."

Deși nesemnat, articolul-program este aproape sigur scris de Vlahuță, ilustrat fiind în final prin cunoscuta-i poezie *Sămănătorul*:

Pășește-n țarină sămănătorul
Și-n brazda neagră, umedă de rouă,
Aruncă-ntr-un noroc viața nouă,
Pe care va lega-o viitorul.

Aceleași idei revin și sub pana lui Coșbuc, într-unul din numerele următoare ale revistei, unde se deplânge pierderea tradițiilor și importul de străinism:

„Am rupt firul tradițiilor, ne batem joc de credința strămoșească, luăm în deșert instituțiile țării și așezămintele ei, râdem în pumni de aspirațiile naționale și importăm în literatură — în altarul vieții sufletești a noastre — câte și mai câte idei bolnave și cu totul străine spiritului românesc."

Aluziile la cosmopolitismul grupurilor din jurul lui Macedonski sau la adresa socialiștilor se fac numaidecât simțite. Stilul însuși rămâne caracteristic:

Scanned with OKEN Scanner

„credință strămoșească", „aspirații naționale", „altarul vieții sufletești", „idei bolnave" etc.

Fapt demn de remarcat, la chemarea celor doi poeți, Vlahuță și Coșbuc, răspund mai ales ardelenii: St. O. Iosif, Ion Gorun, Constanța Hodoș, Maria Cunțan, Ilarie Chendi. În niște sonete intitulate semnificativ *Către tinerii poeți*, Iosif se arată de îndată adept al programului, nu fără a aduce în versurile sale nuanța sentimentală a înstrăinării neamului de peste munți:

Întunecată-i steaua țării noastre...
Înstrăinați trăim în zile negre.
.....
Să înălțăm iar flamura străbună
A dragostei de lege și de țară.
.....
Eu nu-s decât un singur glas din satul
Pierdut în noapte... Numai o ființă
Din miile ce-așteaptă-n suferință.

Se adaugă și alți colaboratori, preponderența având-o mereu ardelenii: Zaharia Bârsan, Ion Bârseanul, Vasile Pop, criticii Gh. Bogdan-Duică și Ion Scurtu, în fine, Ion Agîrbiceanu. Tipici rămân o serie întreagă de scriitori mărunți, ca C. Sandu Aldea, I. A. Basarabeanu, Natalia Negru — soția lui St. O. Iosif —, Ion Ciocîrlan, Ion Dragoslav, Emil Gârleanu, Ion Adam, Chiru Nanov, G. Tutoveanu. Nu lipsesc nici simboliștii — semn al imposibilității determinării exacte a curentelor la momentul respectiv —, ca Dimitrie Anghel, Elena Farago, Ion Minulescu, Ștefan Petică, Ovid Densusianu însuși, înainte de a scoate *Viața nouă*. Pot fi aflați viitori colaboratori ai *Vieții românești*, în frunte cu Mihail Sadoveanu — care se impune mai întâi aici și acum, începând să publice încă de la nr. 15 al revistei bucureștene — N. Dunăreanu, Jean Bart, sporadic Ion Al. Brătescu-Voinești. Cu poezii, colaborau Panait Cerna, Octavian Goga. Găsim și scriitori mai vechi, ca Radu Rosetti, fostul colaborator la *Viața*, chiar pe vechiul convorbirist N. Gane, care publica acum traducerea *Divinei Comedii*, pe Barbu Delavrancea, cu o biografie asupra pictorului N. Grigorescu, în fine, pe Ioan Slavici, cu o serie de articole dintre cele mai caracteristice pentru configurarea ideologică a curentului, precum cel intitulat *Ce e național în artă* etc.

Începând din anul al doilea, 1902, Vlahuță și Coșbuc se retrag și la conducerea revistei este instalat un comitet în frunte cu Ilarie Chendi și St. O. Iosif. Curând se impune însă Nicolae Iorga, fire impetuoasă, impulsivă, foarte intransigent întru cât privește naționalismul în artă și literatură, adversar neîmpăcat al străinismului, al imitării Apusului, adept al ideilor „sănătoase", al unei poezii înțeleasă de toată lumea, exaltator al trecutului voievodal. Acum încep să apară în revistă ilustrații caracteristice: portrete de domni, vederi pitorești, cetăți în ruine, icoane vechi, ornamentații folclorice etc.

Iorga, devenit director oficial în 1905, activ însă cu doi ani mai înainte, duce polemici înverșunate cu A. D. Xenopol, Pompiliu Eliade, Gr. Tocilescu,

Scanned with OKEN Scanner

I. Găvănescul și mulți alții, reluate mai târziu cu H. Sanielevici, E. Lovinescu, G. Ibrăileanu. Omul și savantul este gata la faptele ieșite din comun: un aristocrat care nu se exprima bine românește în parlament este luat în râs, și, întru apărarea limbii naționale, profesorul iese în fruntea studenților săi la o manifestație de stradă spre a împiedeca cu forța ținerea unui spectacol în franțuzește pe scena Teatrului Național, la 13 martie 1906. Se înțelege, scena română nu mai putea fi amenințată acum de străinism, ca pe vremea lui Kogălniceanu. Dar chiar așa de ar fi fost, profesorul și istoricul Iorga este departe de tactul îndrumătorului cultural de la 1840, când, cu o zi mai înainte de amintita manifestație, scria:

„...pe oricine aude glasul poruncitor al sângelui său, pe oricine se poate gândi la moșii și strămoșii săi, trăiți cinstit în Țara românească, cu grai românesc, cu suflet românesc, rugăm pe oricine nu vrea să-și arunce copiii în vălmășagul neamurilor străine, fără să știe în ce limbă îi vor pomeni aceia care vor veni după dânșii, îi rugăm, cu căldură ce nu se poate coborî în cuvinte, să nu vie la Teatrul Național în seara de 13 martie..."

Scriind aceste vorbe mari, Nicolae Iorga nu era deloc la prima sa acțiune. El, care în a sa *Istorie a literaturii românești contemporane*, vol. II, se va proclama singur promotor al curentului sămănătorist, manifesta idei asemănătoare și mai înainte de a colabora la *Semănătorul* (devenit de la nr. 27 *Sămănătorul*, în pronunție moldovenizant-conservatoare). E vorba, în esență, de lunga serie de articole publicate, între 1899-1904, în *l'Indépendence roumaine*, *România jună* și *Epoca* — strânse apoi repede în volumele *Opinions sincères* (1899), *Opinions pérnicieuses* (1900), *Un procés de dénationalisation* (1902) și *Cuvinte adevărate* unde marele istoric combătea cu aceeași vervă influențele străine în cultură și politică, chema la sentimente naționale și milita pentru luminarea celor de jos, a țărănimii în primul rând. Îmbunătățirea stării materiale a maselor exploatate de la sate, împroprietărirea țăranilor chiar îi stăteau pe suflet, însă Iorga punea, utopic, accentul pe factorul cultural-național, care ar fi putut, după părerea sa, impulsiona progresul social sub semnul înfrățirii între toți românii, fără deosebire de clasă. În acest sens aveau să vină și laudele aduse unui adept, filozoful C. Rădulescu-Motru, care în lucrarea sa *Cultura română și politicianismul* (1904) dezaproba abolirea rânduielilor vechi feudale, survenite în urma revoluției de la 1848. Exagerând mult punctul de vedere maiorescian, cu privire la numitele „forme fără fond", Iorga condamna rânduielile burgheze, denunțate cu vehemență ca rezultatul politicianismului ce ar fi adus din Occident „civilizația" superficială, menită a distruge „cultura", tradițiile, bunurile sufletești ale poporului român. Asemenea concepții vor fi reluate, cu și mai multă insistență, de ideologia de mai târziu de la revista *Gândirea*. Xenofobia este de asemeni prezentă în scrisul lui Iorga, multe din relele sociale fiind puse pe seama străinilor, care, după dânsul, n-ar fi trebuit lăsați la conducerea instituțiilor, în administrație și economie. Chiar răscoala din 1907 se lăsa să se înțeleagă că ar fi fost cauzată de existența arendașilor și moșierilor de naționalitate străină. Că au existat arendași și moșieri alogeni nimeni nu se poate îndoi, dar tot atât de adevărat

Scanned with OKEN Scanner

este și faptul că țăranii s-au răsculat împotriva tuturor arendașilor și moșierilor, indiferent de naționalitatea lor.

Chiar din 1906, Iorga, care înlăturase din redacția *Sămănătorului* pe Ilarie Chendi — trecut de îndată la *Viața literară*, pe care o editau acum Coșbuc și Ion Gorun —, este nevoit să plece de la revistă, din cauza necontenitelor divergențe cu restul colaboratorilor. Publicația este din nou încredințată unui comitet având în frunte pe Șt. O Iosif — care figura de astă dată și ca „proprietar" —, secondat de Sadoveanu, Dimitrie Anghel, C. Sandu Aldea, până în 1908, când la conducere venea bănățeanul Aurel C. Popovici (1863-1917). Acesta din urmă, propagandist în favoarea integrării României la așa-zisa Mare Austrie (era prieten personal al arhiducelui Franz Ferdinand, cel ce avea să fie asasinat la Sarajevo, în momentul declanșării primului război mondial), așa cum se vede și în scrierea sa *Die vereingten Staaten von Gross Osterreich*, a imprimat revistei un caracter net reacționar, fapt ce a contribuit nu puțin la dispariția sa în 1910, sub directoratul de numai câteva luni al lui Ion Scurtu.

Cu puncte de plecare juste în genere, exaltarea lor fiind numai pernicioasă, mișcarea de la *Sămănătorul* a avut, fără îndoială, un rol pozitiv în istoria culturii noastre. Dacă interzicerea oricăror influențe străine, mai bine zis contacte, cu literaturile occidentale, cu cea franceză îndeosebi, era o greșeală, nu-i mai puțin adevărat că sămănătoriștii au contracarat anume tendințe exagerat cosmopolite, atrăgând atenția asupra valorilor naționale în construirea unei culturi. De altfel, redacția avea anume elasticități, și în paginile revistei pot fi întâlniți, alături de Sadoveanu, după cum am văzut, chiar și unii dintre poeții simboliști. Publicația mai avea meritul de a strânge în jurul ei mulți ardeleni, apropiindu-i de mișcarea literară de dincoace de munți și contribuind mult la înfrățirea acelei categorii de intelectuali care au luptat pentru unirea Transilvaniei cu Țara, eveniment ce avea să se întâmple imediat după război. În sfârșit, prin caracterul ei popular pronunțat, prin marele tiraj și prin răspândirea largă, revista de la București a făcut operă de culturalizare, fiind citită chiar și la sate, măcar de preoți și de învățători.

De amploarea curentului ține și existența, în epocă, a unui mare număr de reviste-satelit ale *Semănătorului*. Separat, urmând propria-i linie după plecarea din redacția revistei „mume", Iorga edita bisăptămânalul *Neamul românesc* (1906), căruia îi adăuga, între 1908-1913, suplimentul *Neamul românesc literar*, tipărind paralel încă două publicații: *Floarea darurilor* (1907) și *Drum drept* (1913-1915). Retrași de la *Sămănătorul*, Coșbuc, Ion Gorun și Ilarie Chendi scoteau *Viața literară* (1906), devenită apoi *Viața literară și artistică*. În 1909 apărea, ca supliment la ziarul *Minerva*, *Minerva literară si artistică*, unde de asemeni aflăm colaboratori de la *Sămănătorul*, printre dânșii pe Slavici, D. Anghel, St. O. Iosif, Sadoveanu, ca și *Cumpăna*, o altă publicație de nuanță sămănătoristă, care apărea cam tot pe atunci. Importante sunt neapărat și revistele din provincie care au gravitat în jurul *Semănătorului:* în 1902, la Budapesta, se tipărea *Luceafărul*,

Scanned with OKEN Scanner

îndeajuns de independentă, înclinând ulterior mai mult spre apropierea de *Viața românească*, ce va apărea la Iași în 1906. Semănătoriste sunt însă *Făt-Frumos* (Bârlad, 1904), *Junimea literară* (Cernăuți, 1904), *Ramuri* (Craiova, 1905).

NICOLAE IORGA[1]

Cu Nicolae Iorga, adversarul cel mai înverșunat al influențelor străine din câți cunoaștem, cultura românească a înregistrat de fapt punctul ei maxim de ecloziune în plan universal. Și fenomenul este perfect explicabil. Nu numai din punctul de vedere al momentului istoric: consolidarea independenței statului român modern, maturitatea unei culturi, de fapt manifestarea deplină, concretă, a spiritualității românești în opere de artă de o valoare clasică și demne de a sta în

[1] NICOLAE IORGA (5.VI.1871-27.XI.1940) s-a născut la Botoșani, ca fiul unui avocat, descendent dintr-o familie de mică boierie. Și-a făcut studiile gimnaziale în orașul natal și pe cele liceale la Iași, unde se înscrie la Universitate și-și ia licența la numai 18 ani, trecându-și odată toate examenele. La Paris, Berlin și Leipzig, se specializează apoi în istorie universală, luându-și doctoratul și devenind profesor la Universitatea din București, în 1894, la 23 de ani. Activitatea publicistică și-ar fi început-o chiar la 13 ani sau ceva mai târziu, pe când frecventa cercurile socialiste din Iași, dezvoltând referate asupra *Capitalului* lui Marx. Sigur este că a colaborat mai întâi la revistele lui Hasdeu și Xenopol, la *Contemporanul*, la *Lupta* lui George Panu și la *Convorbiri literare*, apoi la *Epoca*, *l'Indépendence roumaine* și *România junâ*. Opiniei savanților străini se impune mai întâi prin o *Geschichte des rumänischen Volkes im Rahmen seinen Staatsbildungen* (2 vol., Gotha, 1905), urmată de celebra *Geschichte des Osmanischen Reiches* (5. vol., Gotha, 1908) și de *The Byzantine Empire* (London, 1907), opere compuse inițial sub impulsul profesorului său Karl Lamprecht, rămase fundamentale până în zilele noastre, bazate pe documentele scoase în urma răscolirii aproape tuturor arhivelor europene existente atunci. Între operele istoricului mai putem adăuga o *Istorie a poporului francez* (Buc., 1911), monumentale *Istorie a românilor* în 11 volume (1936-1939), cât și o serie întreagă de lucrări pe probleme sau personalități istorice (Ștefan cel Mare, Mihail Viteazul, Constantin Brâncoveanu etc., istoria bisericii, a comerțului etc., etc.), imposibil de înșirat din pricina mulțimii lor. În 1911, devenea membru al Academiei, în 1921, profesor la Sorbona, unde ținea anual prelegeri, înființând, în Franța și Italia, așa-numitele „școli" și „case" române, primele instituții de acest fel în străinătate. Mai multe universități străine îi acordă titlul de „doctor honoris causa", faima savantului ajungând repede și peste Ocean, unde mergea să țină unele conferințe la universitățile americane. În afară de întinsele colaborări la revistele sămănătoriste de care am vorbit, în domeniul literaturii scrie: *Istoria literaturii românești în secolul al XVIII-lea* (2 vol.), *Istoria literaturii religioase a românilor, până la 1688*, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea* (3 vol.), la care se adaugă o *Introducere sintetică*, reprezentând cursul ținut în cadrul Facultății de litere din București, *Istoria literaturii românești contemporane* (2 vol.). Pe lângă acestea, mai sunt de amintit scrierile beletristice propriu-zise, poezii, piese de teatru de inspirație istorică în primul rând (*Mihai Viteazul*, *Învierea lui Ștefan cel Mare*, *Un domn pribeag*, *Doamna lui Ieremia*, *Tudor Vladimirescu*, *Constantin Brâncoveanu*), dar și mitologice, religioase, etc., toate acum lipsite de interes. Capitale rămân însă operele cu caracter memorialistic din autobiografia *Orizonturile mele*, *O viață de om — Așa cum a fost* (1934), evocările din *Oameni cari au fost*, seria de medalioane scrise cu prilejuri foarte diferite și adunate în 3 volume (1934-\1939), memorialuri de călătorie: *Sate și preoți din Ardeal*, *Drumuri și orașe din România*, *Sate și mănăstiri din România*

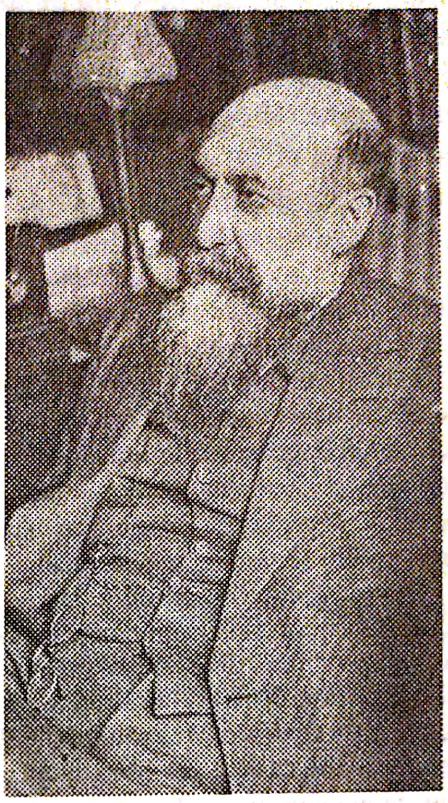
rândul celor universale, în sfârșit, pregătirea momentului unirii politice și administrative a poporului nostru într-un stat național, între hotarele vechii Dacii Traiane. Dar chiar și din punctul de vedere al omului-fenomen care a fost Nicolae Iorga: învățând să citească și să scrie — el nu-și aduce aminte când — fără abecedar, trezindu-se pe lume cu cartea în mână — cum ne spune în *O viață de om* și trebuie crezut cu toată tăria! —, marele savant istoric consulta, ne încredințează chiar el, *Letopisețele* editate de Kogălniceanu în cirilice, la vârsta de 6 ani, o dată cu Champfleury și *Orientalele* lui Victor Hugo, în original și acestea. La 23 de ani, era profesor la Universitatea din București și avea, probabil, gata cele trei *istorii (Geschichte des rumänischen Volkes, Geschichte des Osmanischen Reiches, The Byzantine Empire)*, care îl făcură cunoscut în întreaga lume. Momentul nu e unic. Prin Costin, mai ales prin Cantemir, prin corifeii ardeleni din epoca luminilor, prin pașoptistul Heliade și prin Hasdeu, tendința de afirmare a spiritualității românești s-a manifestat. Nu însă cu atâta amploare, cu atâta conștiință de sine și, am zice, cu atâta metodă. Ulterior, clădită fiind opera lui Iorga, G. Călinescu, altă personalitate proteică, ivită la sfârșitul altei etape, însuma valorile și putea cu cea mai mare îndreptățire, să pună opera sa sub semnul costinian: „Nasc și în Moldova oameni!"

---

etc., ca și cele 8 volume de *Memorii* rămase în manuscris. Ca om politic, jucând un rol de prim rang timp de trei decenii, Iorga este ales deputat în 1907, devenind apoi și președinte al Camerei. În 1908 funda partidul național democrat, având ca ziar oficial *Neamul românesc* și atrăgând în orbita sa mai ales intelectualitatea țării, în rândurile căreia era așa de popular, nu numai prin cărți și publicații, dar și prin întemeierea, în 1908, la Vălenii-de-Munte, unde își avea reședința, a Universității de vară populare, frecventată de români veniți de pretutindeni și uneori de străini interesați să ne cunoască. Tot aici avea instalată și o editură, cu o sucursală în București, destinată a tipări operele profesorului și ale discipolilor. Din aprilie 1931 până în mai 1932, Iorga a fost prim-ministru într-un guvern de conjunctură, chemat să salveze finanțele țării — fără a izbuti câtuși de puțin — într-o perioadă de criză adâncă. Adversar ferm declarat al radicalismului fascist ce devenea tot mai agresiv, dușman neîmpăcat al hitlerismului și al aservirii față de Germania revanșardă, unde acesta se instalase după 1933, marele savant și patriot căzu victimă teroriștilor legionari care-l răpiră de la masa lui de lucru și-l asasinară mișelește în noaptea de 11 noiembrie 1940.

BIBL. *Istoria literaturii românești în secolul XIX*, vol. I-II, Buc., 1907-1909; *Istoria literaturii românești contemporane*, I-II, Buc., 1934; *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, vol. I-II, ediție îngrijită de B. Theodorescu, E.D.P., 1969; *Pagini din tinerețe*, ediție îngrijită de B. Theodorescu, E.P.L., 1968; *Pagini alese*, vol. I-II, ediție îngrijită de M. Berza, E.P.L., 1965; *Oameni cari au fost*, ediție îngrijită de I. Roman, 1969, E.P.L., apoi și ediția cea mai nouă, cu studiu introductiv și note de Valeriu Râpeanu, Ed. Porto-Franco, 1995. Ediția cea mai recentă a *Istoriei literaturii românești în veacul al XIX-lea, Vol. I. Epoca lui Asachi și Eliad (1821-1840), vol. II. Epoca lui M. Kogălniceanu (1840-1848), vol. III. Epoca Unirii și supt domnia lui Cuza Vodă, Istoria literaturii românești contemporane, I. Crearea formei (1867-1890), II. În căutarea fondului (1890-1934)*, îngrijită, note și indici de Rodica Rotaru, prefațată de Ion Rotaru, a apărut la editura Minerva, 1983-1985. *Introducerea sintetică la Istoria literaturii române* (după note stenografice ale unui curs ținut la Universitatea din București în anul 1929) a apărut tot la Minerva, în 1985, îngrijită, cu note și indici de Rodica Rotaru, prefațată de Ion Rotaru, repetată în aceeași editură, în 1988, cu o prefață, note și bibiografie de Mihai Ungheanu.

Scanned with OKEN Scanner



N. Iorga

Desigur este greu, și în anume fel inoportun, a evoca activitatea savantului istoric în cadrele înguste ale unei expuneri de istorie a literaturii. Este cazul însă să spunem că pentru Iorga, ca mai înainte pentru Bălcescu și — în definitiv — ca pentru toți înaintașii lui ilustri, începând chiar cu cronicarii, până la reprezentanții Școlii ardelene și apoi la Hasdeu, istoria nu înseamnă nicidecum formație seacă, pură „știință". Documentarea, făcută cu o răbdare și o migală care uimesc la acest om destinat a concepe grandios („În vreme ce epigonii lui Iorga duc lupta pe o singură specialitate, N. Iorga ține piept ca specialist pe toate laturile", va spune G. Călinescu), coborârea până la cel mai neînsemnat, în aparență, amănunt, se produc la Iorga întotdeauna în vederea ridicării sintezei, ample, menită a face din istorie un instrument educativ-instructiv, politic în ultimă instanță, ghid spiritual al poporului. Paginile lui — strivitoare de atâtea descoperiri arhivistice și argumentări — vibrează de mesianism nobil, sunt subiective în gradul cel mai înalt, însă profund convingătoare în același timp, chiar prin modul cum trecutul istoric gravitează în jurul puternicei personalități a scriitorului. Din această pricină, multe din istoriile lui Iorga pot fi considerate drept literatură, ca și în cazul cronicarilor. Lăsând la o parte marile tomuri, importante și acelea din punctul de vedere al artei scrisului, Iorga compune — spre pildă — o *Istorie a lui Ștefan cel Mare*, povestită neamului românesc, unde spontaneitatea cronicărească întepenită, laconică și zgârcită, ca inscripțiile de pe pietre, este lăsată să curgă slobod, ca o poveste pentru toată lumea. Suntem departe de frumoasa, la 1848, retorică romantică sau de stilul festiv-școlar din compunerile comandate de ministrul Spiru Haret unor Coșbuc și Vlahuță, de tot sarbede (Caragiale se angajase și el să scrie așa ceva, dar nu se achitase de sarcină). Ceva din stilul sadovenian adie în pagină, abundența descriptivă însă lipsește, odată cu orice invenție, cât de iscusită ar fi ea. Dar cititorul află satisfacția de a se ști călăuzit de astă dată, în istorie, de un om care cunoaște faptele la care se referă în chip absolut, de unde și marea libertate de mișcare în narațiune. Este ceea ce am putea numi, păstrându-ne în câmpul estetic, sentimentul adânc al „realismului istoric". Și nu e deloc exclus ca o nouă literatură de evocare a trecutului, ce n-ar mai putea urma pe Sadoveanu, care

a epuizat formula, să purceadă pe urmele lui Nicolae Iorga, îndepărtând cu grijă ușoara tentă sămănătorist-țărănistă, abia vizibilă, strunită de conștiința istoricului dornic a se impune neapărat cititorului celui mai obiectiv. Iată, luat aproape la întâmplare și tăiat în cadrele acestui context îngust, pasajul referitor la bătălia de la Podul Înalt:

„Se ridică atunci o dimineață care nu semăna cu dimineața roșie a înfrângerii polonilor. Acum era o dimineață oarbă, cu neguri groase lăsate pe lumina ei. În chiote de îndemnare și de îndreptare, venea învălmășeala de călăreți a beglerbegului prin glia cleioasă, tăiată de mărăcini și de laturile buruienilor uscate. Cei ce apucară a răzbate se suiră pe scândurile podului, grăbiți spre moartea ce pândea în ceață.

Tunarii țintiră după zgomot, din amândouă laturile drumului mare și podul se prăbuși în răcnete de spaimă și durere, pe care le înăbuși îndată chiotul de cutremura pădurea. Ca o ploaie deasă și iute, ropotiră îndată săgețile: erau așa de mulți dușmanii, așa de învălmășiți în stâmtoarea peirii — Termopile al neamului nostru, — încât arcașii nu puteau greși. Ele veneau din toate părțile, mânate de un vârtej de ură. Fuga era cu neputință: gloatele nebune se împungeau tot înainte, și cei din urmă, grăbiți să răsufle larg, nu știau ce oprește pe cei dintâi.

Groaza dădu aripi acestora. Un iureș puternic și toată pădurea blăstămată își va pierde farmecul ucigaș! Strivind trupuri care făcuseră a doua oară un „pod înalt" deasupra râpei în care curgeau acum valuri roșii deasupra tinei, spahii în haine bogate, pe cai arăpești, se aruncară asupra izvorului săgeților. Secuii fură călcați în picioare și se împrăștiară lăsând trupuri în urmă. Ei erau străini, și fuga nu li descoperea căminurile. Țeranii știau însă ce-i așteaptă pe dânșii și pe toți ai lor, din neam în neam, dacă se vor clinti dintre copacii aceștia ai codrului, dacă o spărtură se va face în zidul lor de piepturi goale. Topoarele, securile, ciomegele, ghioagele bătură turbat asupra haitei lupilor; coasele începură să taie holda cruntă a picioarelor cailor turcești. Cu cât ținea mai mult frământarea, cu atât amestecul se făcea mai strașnic în desișul zăpăcit al dușmanilor. Ei nu știau pe cine au în față, nici pentru ce se luptă. Sultanul nu era în mijlocul lor ca să strângă pe toți în jurul lui și să-i îndrepte, pe când dincolo domnul călăuzea toate mișcările. Ziua nu se limpezise încă pe deplin când toată puterea vrăjmașă — pedestrime, salahori, tunuri — lăsă lunca sângeroasă și fugi, cete-cete, în toate părțile."

Se înțelege că dacă istoria trebuia, în concepția lui Iorga, considerată neapărat ca un nobil instrument educativ, de regenerare și consolidare a puterilor neamului în drepturile lui sfinte sub soare, cu atât mai mult literatura — integrată completamente domeniului cultural — are, după dânsul, un scop foarte bine determinat, o misiune socială. Completând cele arătate anterior cu privire la ideologia sămănătoristă pe care a formulat-o, trebuie să adăugăm că Iorga respinge cu hotărâre principiul artei pentru artă, așa cum se poate vedea, spre exemplu, în articolul *Ce este Sămănătorul?*, apărut în revistă la 1 ianuarie 1906:

„E ușor a zice că literatura nu se exprimă decât pe sine, că ea dă numai o formă frumoasă rezultatelor observației combinațiilor închipuirii, mărturisirii inimii și ca urmare nu poate fi vorba de moralitatea și imoralitatea, ci numai de adevărul, de frumusețea ei, pentru care singură poate fi trasă la răspundere. Aceasta e încă una din superstițiile și prejudecățile ce au rămas din vremea romantismului, când se așeza Arta pe tronul pustiu al divinității. De fapt, observațiile sunt totdeauna din realitatea unui suflet cu o anumită individualitate și inimile pot fi curate sau necurate. Cu voie sau fără voie, cea mai simplă bucată literară va oglindi un om bun sau rău, un antisocial care urăște pe semenii săi, care vrea să li facă rău, vrea să-i înșele sau să îi acopere de disprețul lui, sau un sociabil, care găsește în iubirea de oameni, în silințele spre a le fi folositor, mângâierea tuturor."

Scanned with OKEN Scanner

Asemenea idei, într-acest chip formulate, oglindind momentul istoric al tuturor consecințelor înfruntării dintre concepțiile estetice ale lui Maiorescu și Gherea, rămân acceptabile întru totul, deși problema se prezintă, în adâncul ei, infinit mai complicată. Iorga nu stă însă să scruteze profunzimi filozofice, deși era capabil s-o facă. Chiar din pasajul de mai sus se pot bănui lecturile întinse în jurul chestiunii, totodată însă și atitudinea tranșantă a omului ce voiește neapărat să impună punctul său de vedere. Om de acțiune în primul rând, Iorga subordonează esteticul factorului cultural, văzut ca principala pârghie a progresului social și chiar a armoniei dintre clase, dacă se poate.

Din punct de vedere strict literar, îndrumările lui n-au fost dintre cele mai rodnice. Voind a face din scriitori niște „culturali", răspânditori de idei „sănătoase" în popor, fără mare grijă de calitatea artistică a operelor, Iorga ajungea, în articolele sale de critică, sau în *Istoria literaturii românești contemporane*, să prețuiască aproape exclusiv pe partizanii săi, o serie întreagă de autori îndeajuns de obscuri, neînsemnați, precum Vasile Pop, pus la același nivel cu Sadoveanu, un G. Vâlsan, Constanța Hodoș etc., condamnând, cu tot atâta lipsă de înțelegere, mari artiști ai cuvântului, ca Hogaș, Arghezi, Gala Galaction, Rebreanu sau Bacovia. Chiar Lucian Blaga n-a fost apreciat de Iorga decât la debut, ca autor al *Poemelor luminii*, venite din partea unui tânăr ardelean din provincia nou alipită, în 1919. Poetul — constata cu amărăciune istoricul — nu fusese în stare să descifreze un text cirilic vechi, adus ca din întâmplare în fața lui.

Cauza neînțelegerii operei de mare valoare stă în faptul că, în afară de ceea ce arătam mai sus, Iorga se înverșuna — exagerând peste măsură atitudinea unor Slavici, Delavrancea sau Coșbuc — contra literaturii „bolnave", condamnând în termenii cei mai tari cu putință tot ceea ce era „nemernica băiguială străină", în special simbolismul „destrăbălat" și morbid, după opinia lui, cerând o literatură „cuminte", înțeleasă de toată lumea. Culmea era că propunea — lucru de neconceput pentru noi cei de astăzi — măsuri administrative dintre cele mai severe împotriva cărților străine pătrunse la noi:

„Taxe pe cărțile de literatură (nu de știință) străine, taxe pe ziarele străine — ca în Austria —, taxe pe trupele străine, cărora li se cuvine a li se arăta de la Teatrul Național drumul ce duce la teatrul Maican și la Teatrul Jignița. Taxe, taxe strașnice pe cei ce stau în străinătate și-și culeg de pe moșii lucrate în sudori de sânge de țeranii noștri veniturile cu care caută a speria Apusul..."

Cele două volume din *Istoria literaturii românești contemporane*, în cea mai mare parte a lor polemice, au o valoare mai mult decât strict documentară, întrucât privește comportamentul criticului și îndrumătorului cultural. Tot astfel stau lucrurile cu volumele anterioare, nu atât în capitolele consacrate marilor clasici, prea sintetice totuși — dispersate, altminteri vorbind —, cât mai cu seamă în cele referitoare la literatura veche. Neculce, spre pildă, e înțeles în chipul cel mai adecvat, ca în acest paragraf comentând *O samă de cuvinte*:

„În proza lui puternică și dulce, simțim sufletul trecutului mai bine decât oriunde și, mulțumită acestui maiestru simplu care este Neculce, o poartă spre legendă se deschide în zidul sever

al cronicii, o poartă pe care vedem perindându-se în lumina supranaturalului, eroice chipuri de epopeie".

Cronica aceluiași este admirată pentru naivitatea, simplitatea și mai ales pentru bunul simț natural, mintea cumpătată, ca „opera unui suflet cinstit":

„Aceasta e cronica lui Neculce: cea mai colorată, mai simplă și mai fermecătoare în naivitatea ei din povestirile asupra trecutului românesc, opera unui suflet cinstit, unei minți cumpănite, în care bunul simț natural și înțelepciunea câștigată ajungeau și poate înlocuiau pe deplin însușirile ce se capătă prin școală și printr-o întinsă și aleasă lectură."

Evident, multe din comentariile istoricului sunt perfect îndreptățite, dar se simte — chiar în modul cum este prezentat Neculce — tendința continuă a lui Iorga de a *moraliza*, de a propune modelul de scriitor. Neculce nu a fost chiar un „naiv", după cum am avut ocazia să arătăm la locul potrivit.

În ciuda faptului că pentru Iorga fenomenul literar rămâne nedespărțit, înglobat total, întrețesut celui cultural-istoric, paginile istoriilor lui literare sunt pline de farmec. Este acel farmec pe care îl dă erudiția de speriat a istoricului, fie și numai înșirând arborele genealogic a câte unui scriitor, un Conachi bunăoară, un Iancu Văcărescu — de-ar fi să luăm exemple aproape la întâmplare —, impresia continuă fiind aceea că autorul ne vorbește de oameni ce ar fi putut face parte din familia sa, într-atât cele mai neînsemnate detalii, revelator puse în pagină, sunt etalate parcă numai cu foaia albă în față, prăfuitele tomuri dizolvate fiind în apele clare ale unei memorii ce curge aci repede, tumultuos, aci domol ca un fluviu cu multe brațe, ori desfășurat în vaste estuare, dar niciodată împotmolite în mâluri grele, cu aparat critic complicat.

Cercetate în fugă, cu oarecare fatale prejudecăți pe care istoria literară ni le-a lăsat totuși, operele beletristice ale lui Nicolae Iorga — căci a scris piese de teatru și poezii toată viața lui — cu o naivitate aproape copilărească — explică parțial măcar ironiile cu care contemporanii întâmpinau pe istoric, într-o vreme când literatura română ajunsese la deplina ei maturitate și când critica se exprima în toată libertatea. Poeziile, corecte și reci, abia dacă ne ajută să înțelegem laudele aduse de istoricul literar unui Asachi, excesive. Piesele de teatru rămân de asemeni fără însemnătate, și numai prilejul unei aniversări a putut face reprezentabilă *Doamna lui Ieremia*, cu ajutorul decorațiilor de scenă ale lui Demian.

Mult mai frumos, mai dramatic, este evocat episodul la care se referea Costin în letopisețul său, în memorialul de călătorie despre mănăstirea Sucevița, din volumul *Românismul în trecutul Bucovinei* (1938). Căci Iorga, ca și Creangă — schimbând ceea ce trebuie schimbat —, este incapabil a compune un text de spectacol pe care urmează să-l joace alții; ci mai degrabă el însuși dă un spectacol în memorialurile lui de călătorie, cu personajul Iorga în mijlocul unei scene imaginare. Oricare dintre noi cei de azi, vizitând mănăstirile Sucevița sau Voronețul, bunăoară, stăm să privim picturile, să admirăm adică arta în sine, mai mult sau mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin indiferenți la circumstanțele istorice care au produs-o. Nimic sau aproape nimic din toate acestea la Iorga. Nicăieri el nu a vorbit de celebrul „albastru de Voroneț", de care se face atâta caz astăzi. Ajuns la Sucevița, suntem uimiți când ne spune: „Deocamdată nu pot face alta decât să pătrund în pridvor și în pronaos." Deci traversând curtea și urcând treptele, nu a văzut sau pur și simplu a trecut indiferent pe lângă vestita *Scară* care ocupă tot peretele din spre nord, cu drepții aureolați de nimbul fericirii raiului, cu păcătoșii ce se zvârcolesc în ghiarele diavolilor, cu sufletele ce urcă spre cer, amenințate la tot pasul de a cădea în vâlvătăile infernului și în gura larg deschisă a balaurului. Istoricul are acum prilejul de a învia în juru-i toată familia Movileștilor, luând ca pretext pietrele tombale, portretele ctitorilor, relicvele din muzeu. Ieremia, ca mai aprig, e înfățișat „bărbos, cu falca de jos scoasă înainte, cu nasul subțire, sprâncenat și boldit, gras, fălcos, trufaș." Dimpotrivă, mai blândul său frate Simion figurează „ca un mort cu ochii închiși, mâinile pe piept, fața foarte slabă, cu barbă mică, neagră". Elisaveta-Ilisafta, doamna Ieremiei, „femeie lacomă de putere și pedepsită în chipul cel mai crunt pentru neogoita ei râvnă de stăpânire", nu se află înmormântată în biserică, trebuind să ispășească marea vină de a fi dat otravă cumnatului Simion și de a fi aţâţat zadarnicul război fratricid. Prinsă de Schender-pașa, „rușinată de păgân", cum glăsuiește cronica sub anul 1617, ea a fost lepădată în robia neagră a unui harem din Istanbul. Când pleca în surghiunul de o viață, își tăia frumoasele-i cozi castanii și le trimitea printr-un slujitor credincios la Sucevița, să fie păstrate într-o cutie de aur, sub policandru. Relicva ținută un moment în mâinile istoricului vorbește de vrăjmășiile trecutului: „Cutia se deșurubează și se deschide, și încă o dată părul moartei strălucește în lumina făcliilor ca un șarpe, șarpele gâlcevii și al vrăjmășiei."

Comparația cu arheologia poetică a alui Odobescu din *Câteva ore la Snagov* se impune numaidecât, prin aceeași reconstituire vie, făcută din pietre și inscripții, coroborate cu pergamentele. Deosebirea este mai întâi, însă, ca să spunem așa, de ordin cantitativ. Căci Nicolae Iorga a vizitat absolut *toate* mănăstirile și bisericile vechi de pe teritoriul românesc, lăsând despre fiecare câte o relatare. Uimirea cititorului urmaș vine mai întâi de aici: când, cum, de unde răgazul și energia de a călători, de a cerceta și de a scrie atâta? În al doilea rând, spre deosebire de Odobescu, care este un estet și un „clasic", Iorga nu ține neapărat să scrie „frumos", faptele povestite trecând întotdeauna înaintea preocupărilor de artă. Dar, ca și Odobescu, el nu este deloc un istoric și un arheolog prăfuit de biblioteci, scufundat iremediabil în lumea lui. Vizitând și el Snagovul, făcând și el catagrafia tuturor „tăiaților" ce zac sub lespezile bisericii de pe insulă, iese afară și mustră pe contemporanii care lasă în ruină lăcașul unde s-au perindat o vreme „hoții", fie în mantie de arhiereu, pe timpul grecilor, fie „în uniformă de pușcăriași", când o administrație nesocotită făcu aici un lagăr de deținuți. Pe dărâmăturile trapezăriei i se pare a vedea umbra lui Antim, pe care o arată cu degetul:

Scanned with OKEN Scanner

„Uite, acolo unde se soreşte şopârla peste cărămizile calde va fi stat adeseori, într-un jeţ căruia tot el îi va fi adus săpături alese, părintele, privind apusul răsfrânt în apa liniştită... Printre sălcii se ridică fumul albastru al mămăligii de sară, şi un caval răsună de la stână. Soarele a trecut de pragul care pentru noi e noaptea, şi razele lui din urmă, roşii în cer, se îndulcesc trandafirii în apa lacului paşnic. Antim priveşte cu ochii umezi această frumuseţă care-i prinde sufletul întreg, sufletul lui de poet, cu multe răsunete: el se ridică şi face semnul crucii spre mulţămire şi binecuvântare."

Descriind mănăstirile, oraşele, câmpiile, văile munţilor, pe care le-a văzut în atât de numeroasele lui călătorii, Iorga nu este absolut deloc indiferent la peisaj, la oameni, la întreţinerea drumurilor, edilitate, administraţie. Vocaţia istoricului este însă irezistibilă şi memorialurile lui devin astfel o geografie poetică proiectată în timp. Ieşit dintre tomuri, savantul citeşte acum istoria, pe harta ţării, călcată cu roţile trăsurii sau cu piciorul, istoria românilor înainte de orice.

Chiar aflat în străinătate, tot istoria românilor stă în planul atenţiei călătorului Iorga. La Veneţia are revelaţia că trecutul nu poate fi studiat „la domiciliu". Indignându-se peste măsură la vederea „colecţiei scârboase de exemplare de bogătaşi din toate naţiile", care vin în oraşul dogilor numai ca să-şi bea „şampania la ceasul potrivit", istoricul preferă tovărăşia oamenilor simpli, autohtoni, cu care leagă convorbiri. La ora când arhivele se închid, se plimbă în piaţa San Marc şi încearcă a reconstitui mirifica cetate în momentul când o ceată de moldoveni, o delegaţie condusă de cărturarul Ioan Ţambalac, „unchiul lui Ştefan cel Mare", se afla pe aici. Poezia istoriei se constituie ca de la sine. La Paris, firesţe, lucrul cel mai interesant sunt „anticvăriile" de pe cheiurile Senei. Cărţile vechi, rare, sunt citite, unele chiar pe loc. Omul este curios de toate însă, observă în dreapta şi în stânga, intră în vorbă cu buchinistul, se târguieşte din plăcerea de a discuta, atent la caracterele oamenilor. Relatarea din jurnal păstrează momentul. Fraza este în consecinţă aluvionantă la culme, kilometrică:

„Numai cine n-a străbătut zi de zi, lună de lună, an de an cheiurile Parisului, cine n-a căutat cu o febrilă pasiune de vânător al cărţii rare, al cărţii frumoase, al autografului, al gravurii rătăcite prin soioasele lăditi de lemn prinse în scoabe de fier, cine, din sărăcia pungii, ca şi din plăcerea târguielii n-a discutat îndelung cu ciudaţii vânzători, biete femei fără vârstă lăsându-şi ca locţiitori copiii prea cuminţi din prea multă experienţă a vieţii, bărbaţi cu îmbrăcămintea, privirea şi gesturile extraordinare, epave ale atâtor naufragii, numai acela nu cunoaşte una din marile plăceri ale Parisului".

Reflectând un moment asupra oportunităţii autobiografiei — înainte de a începe să scrie *O viaţă de om* —, Nicolae Iorga consideră lucrul ca fiind „jenant şi impiu", pentru binecuvântatul motiv că nu avem dreptul să aducem în faţa opiniei publice oameni ce nu au a da seamă de faptul că într-un fel sau altul au venit în contact cu noi, uneori în treacăt numai, mai punând la socoteală şi împrejurarea că memoria şi judecata noastră i-ar putea trăda. Şi totuşi una dintre cele mai încărcate autobiografii şi mai preţioase din câte avem a fost scrisă. Cauza trebuie căutată neapărat în conştiinţa marelui om că viaţa sa interesează pe oricine. Vine apoi şi pornirea de ordin temperamental, căci Iorga, asemeni cronicarilor, simte nevoia să

Scanned with OKEN Scanner

vorbească despre sine. Avid de documente istorice, după ce le-a epuizat pe toate, acum istoricul ne oferă propria-i viață ca pe un document. Și pe drept cuvânt.

Memoria, fenomenală, împinge atâtea avalanșe de amintiri în pagini, încât nu mai știi ce să alegi și ce nu. Uneori povestirea poposește descriptiv, ca în acest tablou al florilor din grădinile botășănene ale copilăriei, colorat, fără morbidezza contemporanului Anghel, ale cărui poezii le prețuia totuși:

„Grădinile de flori din față, al cărora dor, în orașe îngrămădite, banal croite după același plan, purtat din țară, l-am dus toată viața, urmărit de miresmele lor, pe când albinele îngreuiate de nectar îmi bâzâie la urechi și toate culorile curcubeului îmi joacă înaintea vrăjiților ochi întorși departe în urmă. E, acolo, nalba mare, roșie, triumfător deschisă, scoțând în față spicul semințelor albe, mărunte, cu miros lăptos; este condurașul care-și scoate înainte ciuboțica de un roșu-brun pătat cu galben-palid și trimite o aromă vie, proaspătă; este nemțișorul albastru șters și roz-palid, care tremură între frunzele mărunte ca a mărarului din toți clopoțeii ciorchinelor sale; este floarea de piatră a portolacului, care în foile cărnoase, ce ar părea făcute din ceară de mâinile măiestre ale unei zâne capricioase; sunt bujorii..." ș.a.m.d.

În general însă, făcând acum istoria propriei vieți — după metoda-i cunoscută: înșirare de documente cu nemiluita, fără preocuparea de mari, grave, filozofice, idei directoare, nemaipomenit de vii, prin verva cu care sunt prezentate — scriitorul nu prea are timp pentru flori, cu oricât de autohtone, evocatoare denumiri, de duioșii și sentimentalism. Un mare sentimental Iorga este, dar amintirea copilăriei și adolescenței blânde, ca la Vlahuță, ori chiar Delavrancea, nu-l caracterizează. Mai întâi, pentru că el nu face „literatură" cu scopul de a produce oftaturi printre cititoarele sensibile, ci are a înșira fapte adevărate; în al doilea, Iorga este vindicativ, are de rezolvat fel de fel de răfuieli cu un trecut pe care ceața amintirii nu l-a îndulcit decât parțial.

Familia, trăind dintr-o mică pensie, în urma morții premature a tatălui, e mai curând săracă, locuind în case mizere, cu pereți de lut, case a căror dispariție istoricul — ca mare grijă față de cea mai neînsemnată bucată de cărămidă din clădirea unei biserici — nu pare a o regreta. Școala copilăriei și adolescenței lui Iorga este o alcătuire hârbuită și prăfuită din cale afară. El nu poate face haz de dascăli și de metode pedagogice primitive, precum Creangă. Prin pagini mișună o galerie întreagă de profesori mucegăiți, caricaturi sarcastice făcute de fostul elev ce pare a nu fi învățat nimic de la ei. Un Costachi Severin, de latină, era de „o bunăvoință somnoroasă"; un Tokarski, tot de latină, era însurat cu o nepoată a lui V.A. Urechia, „rotundă ca o brânză de Olanda"; un pribeag francez, Mettey, predând nobila-i limbă adunăturii de valahi obraznici, se indigna, în jargon, ca Isaia Duhu: „Dechiut profesor la asemeni bueți, mai bin' pastor la porc"; Leonardescu, de greacă, habar n-avea de materia sa și căsca tot timpul, „voluptuos", scoțând câte un „eh, eh!"; elegantul Dimitriu, de matematici, „vrăjea, acolo, pe scândura neagră", lucruri absolut inaccesibile cititorului letopisețelor, căruia i se „da drumul" numai de milă; cel de filozofie, Giurgea, se suia pe catedră, „așa cum venise de acasă, încheiat descheiat, și spunea ceva așa de părintește, încât nu ne

simțeam la școală, ci acasă la noi, cu o rudă în halat, de la care ascultam și nu învățam nimic“ etc.

În sfârșit, printre atâtea gângănii, apare și silueta adolescentului Iorga, pitorească, boemă — cam din epoca frecventării cercurilor socialiste —, matură însă, s-ar putea spune chiar îmbătrânită, dacă nu s-ar arăta vitează, mustrătoare la adresa celor din jur încă de pe acum, dușmană a lenei și nepăsării generale, necerând totuși nimic pentru sine. Străbătea Iașul înarmat, ca și Creangă, cu un băț noduros în mâini, deși nu avea decât 18 ani:

„Paltonul meu sur, apropiat de sobă, căpătase în mijloc o pată de pârleală, care se vedea de la o sută de pași: îl înduram, neavând cum și de unde să-l schimb și pe acela. o pereche de pantaloni largi de aceeași coloare arătau, prin amploarea lor, că sunt un dar de la unchii mei. Purtând un băț gros, pe care nu știu de unde îl descoperisem, străbăteam străzile Iașului, pe care se purtau atâția și atâția oameni fericiți și îngrijiți. Eram în nota bisericilor curățite de tencuială, a zidurilor pe jumătate prăbușite și a puturoaselor colțuri de gheto. O, săracul copil cu hăinuțe de pichet alb și brandemburgurile albastre, în ce-l prefăcuse școala, care — nu e așa? — dă instrucție și pregătește pentru o viață luminată și mulțămită!“

Nicolae Iorga știa mai bine decât oricine dintre noi ce este *un Plutarh*. Dintre toți oamenii evocați de el în seria de medalioane din *Oameni cari au fost*, numai lui Garibaldi i-ar fi acordat un loc pe ultima pagină a acelei „biblii a eroismului“, constituită de scriitorul antic în *Viețile paralele*. Și cu toate acestea, *Oameni cari au fost* este un Plutarh, un Plutarh popular, pe alocuri sămănătorist dacă vrem, demn însă de toată stima din partea istoricului, devenit acum alcătuitor de panegirice, ori numai de pomelnice în care bunii și răii, evlavioșii și păcătoșii, de toate soiurile și din toate timpurile, stau laolaltă cerând iertarea posterității îndemnată a lua pildă și a se feri de greșeli.

Cu greu s-ar putea dibui vreun nume care să nu fie însemnat aici, neapărat însoțit de opinia răspicată a letopisețerului. Abia acum și aici se descoperă adevăratul stil al lui Nicolae Iorga. El este al unui retor cu privirea străpungătoare și largi gesticulații de la tribună, sau de la amvon, ori de pe marginea gropii unde urmează a fi coborât mortul, multe bucăți ținând loc de necroloage. Chiar în cazul din urmă, sentimentele personale nu sunt deloc ascunse. În fața mormântului marelui Hasdeu, oratorul se înclină declarând totodată că nu are „nimic de retras din tot răul și nici din tot binele ce am fost adus a spune, în deosebite prilejuri despre dânsul.“ Izbitor este însă epitetul definitoriu: August Treboniu Laurian a fost „creatorul de limbă nebună și iluzii zadarnice“, dar a fost un mare *îndrăzneț* (cuvintele sunt simțite adesea lângă etimon, de unde tăria lor), prin al său *Tentamen* (parcă auzim pe Eminescu din *Epigonii*: „Ați luptat luptă deșartă, ați vânat țintă nebună... Și de-aceea spusa voastră era sfântă și frumoasă...“, căci Iorga este „epigonul“ lui Laurian). Anton Pann avea o limbă „mlădioasă, limpede, mirosind a flori de câmp și a vâzdoage de psalt“; la bătrânețe, celebrul orator parlamentar Nicolae Ionescu, fratele lui Ion, agronomul și pașoptistul, căpătase „un chip de pusnic, înnodat în articulații și cu graiul mort“; singuratecul, ciudatul cărturar de

Scanned with OKEN Scanner

o „neînvinsă încăpățânare dacă", Nicolae Densușianu, cu toate că predica mândria romană, „murise pe ascuns de oameni"; „bietul Ciocan", pus profesor de limba și literatura română la Universitatea din Budapesta de către naționalistul maghiar Banffy, știa aceste materii „cât și Banffy" și de aceea „mânca leafa și tăcea din gură", lăsându-se îngropat, în fine, după ce fusese mort de atâta amar de vreme; Simion Bărnuț, alt visător lătinist, rătăcit în Iașul ce nu putea fi o Romă, murea cu buzunarul gol, pentru că togele antice nu aveau buzunare; „Cu fața lui romană, de o frumusețe severă, cu trupul de atlet, cu glasul tunător, cu mișcarea poruncitoare a brațului", Vasile Lucaciu purta și el haina de preot ca pe o togă de tribun. Când și-a îndeplinit misiunea, după războiul de întregire, a tăcut definitiv. De ce? Pentru că „era un om ca oricare și — mare dovadă de înțelepciune — nu și-a dat osteneala să pară a fi mai mult decât era."

Morala lui Iorga — adică acțiunea de a moraliza, odată cu înălțimea retorică a cuvântului despre bine, frumos și adevăr — o întâlnim la tot pasul, cu senzația netă a unui nou Antim Ivireanu. Ea e simplă de tot, practică, elementară, de vreme ce răul sare în ochi și binele se vede de departe. Ca și Tolstoi, Iorga nu se prosternă în fața omului *mare*, fie el și de geniu. Mulți înclinăm să atribuim istoricului și îndrumătorului cultural, omului politic, *idei generale* adânc fundamentate, în virtutea cărora să-și justifice acțiunile, să aprobe ceea ce noi nu aprobăm sau să nege ceea ce noi nu negăm. Ele sunt însă greu de găsit în operă, pentru că Iorga nu este, nu vrea să fie un *filozof*. Aici însă — în problema conduitei morale — s-ar putea afla una, definitorie pentru modul său de a gândi și a lucra. Pentru cei ce fac distincție între însușirile minții lor, reale sau imaginare, crezând că au dreptul să fie mai răi decât alții pentru că sunt mai deștepți, Iorga oferă exemplul lui Thomas Alva Edison, care a avut o viață „de o puritate de cristal." Cu această ocazie aflăm de îndată că moralistul prețuiește ceea ce chiar în concepția populară se numește „caracter", pe omul „de da și nu", ca Ion Rațiu bunăoară, care a avut un suflet mai tare decât marmora sau decât bronzul din care ardelenii lui au pus să i se cioplească statuie. Mai mult încă, omul poate fi — ca profesorul Ștefulescu de la Târgu-Jiu — „fără faimă și, dacă voiți, fără talent", lăsându-se înscris cu naivitate când la liberali, când la conservatori, când la tachiști, alegându-se deputat cam fără voia lui, învățând însă cu încăpățânare limba sanscrită, pe punctul de a învăța și turca: principalul era că viața acestui institutor harnic a avut *un sens*, demn de urmat ca exemplu, adunând din „tășulciile țăranilor săi povestea unui ținut întreg".

De toată savoarea rămâne *gestul* moralistului. Valeriu Branițe, alt luptător pentru libertatea Ardealului, a fost un gazetar „și atâta": însă într-o vreme de primejdie, având a suferi și închisoarea. Omul a fost necesar numai până când „visul lui a devenit faptă", anunță solemn oratorul. Apoi, coborând teatral de la tribună, cu vocea încărcată acum de amărăciune, mai zice: „...După aceea de două ori a căzut la alegeri". Și, în sfârșit, ca un popă de țară cicălitor cu enoriașii, terminându-și cazania și îndreptându-se spre tablă să împartă anafora, mai aruncă niște vorbe: „Să ni fie rușine obrazului!"

Scanned with OKEN Scanner

Mai bine au scris despre Iorga cei ce l-au auzit și l-au văzut. Noi avem în față doar cărțile lui, niște semne moarte, într-o privință. Sintaxa discursului se cade însă a fi descifrată, spre a se putea deduce mișcările omului viu: având a scrie despre moartea împăratului Francisc-Iosif, întâmplată exact în anul când trupele lui ocupau țara noastră, cronicarul constată mai întâi blestemele mulțimilor de văduve și orfani din întreaga lume, îndreptate împotriva bătrânului care, „cedându-și tremurata iscălitură... sub manifestul infam al contelui Tisza", declanșase marele măcel. Surprinzător, într-o a doua mișcare a discursului, aflăm că „Noi nu o vom face!" Acum oprobiul, enorm, îmbracă haina creștinească a iertării, chiar pentru cel care trăise optzeci și șase de ani, ducând „viața plăcută de burghez blajin din Viena", proclamat pe tron însă „între spânzurătorile revoluționarilor unguri" de la 1848:

„Nu-l vom blăstăma pe „bătrân". Nu vom dori ca mormântul lui să aibă aceeași soartă ca ale sfinților noștri domni, bătuți, după sutele de ani ai odihnei lor liniștite, de ghiulele barbarilor turbați, cari poartă înainte, în „vechea Valahie austriacă", steagul negru și galben al celei mai fățarnice tiranii. Nu vom cere răsplătiri dumnezeiești ca toată neomenia și profanarea pe care o suferim să se prefacă în furtuna care să arunce în vânt cenușa lui și a strămoșilor lui."

Evident, dată fiind conjunctura politică, articolul fusese scris spre a fi citit și de partea adversă. La urmă de tot vine însă profeția: „Îl va îngropa Wilhelm, împăratul german, și cu dânsul va îngropa însuși viitorul Austriei".

O caracteristică a lui Iorga este scrisul *scurt*, ca și la cronicari. Pare ciudată o asemenea afirmație în legătură cu opera aceluia care ocupă cutii întregi din fișierele bibliotecilor numai cu lista titlurilor. Nu s-a găsit până acum cineva care s-o fi parcurs în întregime. Și totuși, acesta este adevărul. Nimeni, între români, nu a iubit, nu a practicat și nu a teoretizat scrisul *lung*, excepție făcând numai indicațiile în legătură cu tehnica romanului la Camil Petrescu. La noi, moda scrisului lung a introdus-o Gherea, influențat de analiștii ruși, raznocinții. Dacă ea se mai practică azi, faptul se datorează unor cauze de ordin extraliterar, ca să zicem așa. Iorga a scris mult, foarte mult — dacă ar fi să-i măsurăm cu cotul foile înnegrite de condei —, însă, cel puțin subiectiv vorbind, *scurt*, fără a urmări ideea până în pânzele albe, cum fac unii, ucigând-o cu totul, obosind pe cititor. Cititindu-l, ai aceeași senzație ca în fața lui Călinescu, a sfârșirii prea degrabă a textului, apetitul lecturii rămânând întreg și după ce te-ai ridicat de la masă. Lucrul se constată mai ales în aceste medalioane-efigii din *Oameni cari au fost*, carte ce nu poate fi lăsată din mână, cu toate că ea reprezintă o culegere de articole publicate mai întâi în presă.

Articulația scurtă, nervoasă a textului permite scriitorului câteva raccourciuri energice, bazate de obicei pe contrast. Astfel, trebuind să comemoreze, în 1920, centenarul nașterii lui Cuza, Iorga începe simplu de tot, cu indicarea calendarului: „Astăzi, vineri, se împlinesc o sută de ani de la nașterea lui Cuza-vodă." Apoi, în numai o jumătate de pagină — cine din noi cei de azi ar îndrăzni și ar putea să facă aceasta? —, urmează numai două lungi perioade, prima puternic *negativă* și cea de a doua *afirmativă* în gradul cel mai înalt. Pentru economie de spațiu, la rându-ne, le-am putea parafraza și cita precum urmează:

Scanned with OKEN Scanner

Cuza *nu* s-a născut din neam mare, *n-a* avut o cultură superioară, *n-a* protejat artele, *n-a* înălțat instituții, *n-a* strâns în jurul lui talente, *n-a* făcut milostenii și așezăminte obștești (ultima aserțiune, o știm chiar noi, cu atât mai mult o știa Iorga, ca nefiind întru totul adevărată; ea trebuie să figureze așa din necesități de stil), *n-a* purtat nici coroană, nici măcar cuca unor Alexandru Ghica sau Bibescu; dimpotrivă, a „stricat legea", a bruscat un mitropolit și a fost — istoricul nu putea să nu o știe — „aplecat patimilor pământului și a crescut în palatul său copii care nu erau ai doamnei"; în sfârșit, *n-a* purtat războaie glorioase și *n-a* adaos o palmă de pământ țării așa cum o apucase": tot lucruri care — pare a se lăsa să se înțeleagă din subtext — el, Iorga, nu le aprobă, dar este nevoit, din onestitate, să le însemne. Însă totul nu este decât un truc retoric, curățirea terenului până la roca cea tare pe care urmează a se înălța monumentul pe care nimeni nu-l va putea contesta. Iată acum partea afirmativă:

„Dar Alexandru Ioan I a întrupat lupta de veacuri a săracului țăran român, veșnic obijduit și jignit, peste marginile suferinții omenești, contra acelor exploatatori, din toate neamurile și cu nici un suflet, pe care el i-a fixat cu numele de „ciocoi" — ceea ce înseamnă (s-o știți bine), nu o clasă socială, ci o categorie economică și politică, o varietate morală degenerată a omenirii. I-a sfidat, în ciuda tuturor legăturilor care le avea cu dânșii, s-a bătut vitejește cu ei și, a doua zi după împroprietărirea care a fost, de fapt, sămânța cea mai bună pentru viitor, a căzut prin răzbunarea lor. Erou și mucenic al aceleiași cauze, de aceea a rămas pentru poporul nostru nu idolul de o clipă, ci neuitatul părinte și binefăcător.

Veșnică fie amintirea lui!"

Pornirile omului politic, urile și simpatiile lui, caracterul *militant* al articolului, scris în momentul împroprietăririi țăranilor de la 1920 etc., sunt, firește, mai mult decât vizibile. Evocarea își păstrează însă întreagă perenitatea, prin acea, obișnuită la Iorga, proiectare a personalității evocate pe întreg fundalul istoriei românilor, istorie înțeleasă ca o mișcare necesară în univers.

Pusă așa problema, ne dăm foarte ușor seama că personalitatea lui Iorga depășește cadrele sămănătoriste trasate chiar de dânsul. Omul, savantul și scriitorul a răspuns din plin momentului istoric în care s-a ivit.

SCRIITORI INFLUENȚAȚI DE IDEILE „SĂMĂNĂTORULUI"

Scriitori cu adevărat sămănătoriști, consecvenți întru totul, nu avem. Nici Nicolae Iorga, „teoreticianul" mișcării, nu a fost. Aceasta pentru că întrepătrunderea curentelor (simbolism, sămănătorism, poporanism, chiar un neoclasicism) la începutul secolului, ca oricând de altfel, era inevitabilă; în fine, este cazul să reamintim că, în fond, sămănătorismul nici nu este o ideologie literară propriu-zisă, cum nu va fi nici poporanismul. Cu totul altfel este situația în ceea ce-i privește pe simboliști, care au avut în fața lor repere estetice-teoretice mult mai limpezi, mai

Scanned with OKEN Scanner

precise, și de aceea clasificarea lor se poate face cu mai multă claritate, deși nu fără cusur totuși, cum vom vedea. Amestecul de curente, de atitudini și influențe — rezultate din condiții social-politice și culturale specifice — a fost întotdeauna o caracteristică a dezvoltării literaturii române: la epoca Văcăreștilor, la 1848, ca și în perioada marilor clasici, la momentul 1900, între cele două războaie, ca și astăzi. Lucrurile stau aproximativ la fel și aiurea. Numai rămânând cu ochii țintiți pe cursul istoriei literaturii franceze — privită de departe, oarecum didactic, schematic, pentru că și acolo întrepătrunderile de curente există, într-un grad mai mic, firește —, pot apărea contrarietăți în spiritele prea iubitoare de metodă.

În limitele dictate de fenomenul viu care este dezvoltarea literaturii, metoda este totuși necesară, impusă de școală și de tradiție. De aceea am grupat aici pe scriitorii care, într-un fel sau altul, au avut o atingere cu sămănătorismul, cât de cât definitorie pentru creația lor. Cei mai ușor de clasat sunt mărunții, din categoria lui C. Sandu-Aldea, Gîrleanu chiar, în legătură cu care toți istoricii literari cad de acord că sunt sămănătoriști. O asemenea afirmație nu este însă deloc importantă prin raportare la întregul dezvoltării literaturii. Ea servește prea puțin la ridicarea judecăților de valoare asupra evoluției ansamblului, judecăți ce trebuie să se pronunțe, întâi de toate, în legătură cu scriitorii mari. Însă tocmai aceștia se lasă cel mai greu încadrați în curente. Astfel este bunăoară cazul lui Octavian Goga, pe care numai cu greu ne-am decis să-l pomenim în capitolul de față, ca pe un scriitor ce și-a definit formula în epoca sămănătorismului.

ȘT. O. IOSIF[1]

Șt. O. Iosif rămâne poetul cel mai caracteristic al *Sămănătorului*. În grupul de sonete intitulat *Către tinerii poeți* — reluate și în paginile revistei budapestane *Luceafărul* —, am văzut că prezenta, alături de Coșbuc și Vlahuță, un adevărat program (înfățișat cu câteva luni mai înainte la *Curierul literar*, revistă care-și trimitea colaboratorii la *Semănătorul*), îndemnând la inspirația din trecut, la

[1] ST. O. IOSIF (23.X.1875-22.VI.1913) era fiul unui profesor de limbi clasice de la Brașov, unde urmase gimnaziul, completat apoi cu liceul, în București, și cu frecventarea, tot aici, a Facultății de litere și filozofie. Debuta, în 1892, cu poezii, la *Izvorul* și *Revista școalei din Craiova*, publicând apoi foarte mult la *Viața* lui Vlahuță, la *Epoca literară*, *Convorbiri literare*, *Literatură și artă*, *Floare albastră*, *Pagini literare*, *Curierul literar* etc., în fine, la *Sămănătorul*, în al cărui comitet de conducere se afla în 1903. A ocupat și câteva funcții cultural-administrative, între care aceea de custode la muzeul Theodor Aman și la Biblioteca centrală universitară. Iubirea pentru poeta Natalia Negru, urmată de căsătorie, i-a fost fatală. Seducă de prietenul D. Anghel, femeia îl părăsi, contribuind astfel la agravarea bolii de care suferea și la sfârșitu-i prematur. Volumele de versuri ale lui Iosif au apărut în ordinea următoare: *Versuri* (1897), *Patriarhale* (1901), *Poezii* (1902), *A fost odată*... (basm versificat, 1903), *Din zile mari* (poem istoric comandat cu ocazia serbării a 400 de ani de la moartea lui Ștefan cel Mare, în 1905), *Credințe (1905)*, *Cântece (1912)*, etc. În colaborarea cu D. Anghel scria: *Legenda funigeilor* (1907), *Caleidoscopul lui A. Mirea* (I, 1908; II,

Scanned with OKEN Scanner

ridicarea „flamurei străbune", din tradițiile populare și din viața satului, el însuși declarându-se un „glas" al mulțimilor rurale pierdute în noaptea uitării și suferinței:

Eu nu-s decât un glas din satul
Pierdut în noapte... Numai o ființă
Din miile ce-așteaptă-n suferință...

Șt.O. Iosif

Mai cu seamă în culegerea de poezii intitulată *Patriarhale*, dar și în multe altele: *Credințe*, *Icoane din Carpați* etc., Șt. O. Iosif evocă duios, în ton romantic minor, satul bunicilor săi de pe Târnave (unde nu a trăit însă, născut fiind în Șcheii Brașovului, ca fiul unui intelectual), în fond satul tuturor dezrădăcinaților sămănătoriști, al „proletarilor intelectuali", al inadaptaților.

Ca Goga, regreta de a nu fi rămas în sat, la pământ și la boi. Cauza exodului spre oraș și spre intelectualitate pare a fi de ordin social, obiectiv, sărăcirea și stricarea bunelor orânduieli vechi:

Da, mult mai bine ar fi fost
Să fi rămas în sat la noi,
De-ai fi avut și tu vreun rost,
De-ai fi avut pământ și boi.
(*Adio*)

Ca Gârleanu, în proză, Iosif cântă nostalgia după nucii patriarhali ai satului, în umbra căruia se zbenguiau copiii și se adunau altădată bătrânii la sfat:

De mult s-au risipit și-acei
Bătrâni ce-n umbră ți-au stătut
La sfaturi cu părinții mei,
Și frunza ce-o călcară ei
Țărână s-a făcut!
(*Nucul*)

Și din nou ca în Goga se evocă figura cobzarului bătrân:

— Cobzarule, de-ai ști cât.farmec
Și voie bună răspândești

1910), *Cometa* (1908), *Carmen Saeculare* (1909), *Cireșul lui Lucullus* (1910) etc. A tradus, singur mai mult, dar și în colaborare cu Anghel, din Petofi, Verlaine, Ibsen, Goethe, R. Wagner etc., cele mai interesante fiind *Romanțe și cântece*, după H. Heine.

BIBL. Șt. O. Iosif, *Opere alese*, ed. îngrijită, studiu introductiv de Ion Roman, E.P.L., ediția a II-a, adăugită, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

Cu zvonul cântecelor tale
În inimile românești!

Noi toți suntem așa de tineri,
Că am putea să-ți fim nepoți...
Dar când ne zici bătrâna doină,
Ești cel mai tânăr dintre toți!
(*Cobzarul*)

Nu lipsesc nici fragmentele în care poezia este perfect „sănătoasă", așa cum ar fi dorit-o Iorga. Scena cu hora satului:

Satu-i strâns în bătătură,
Cântă, joacă, chefuiește...
Sună toba plin dulapul
Se-nvârtește.

Tenta socială e prezentă de asemeni. Prelucrând motive haiducești (*Haiducul, Novăceștii, Gruia, Pintea*), Iosif exaltă energiile care zac în popor. Fără a căuta anume pastișa folclorică, aceste prelucrări aduc o cursivitate a versului excepțională. Iată hiperbola baladescă în *Gruia*:

Saltă Gruia și — hai-hui!
Sus pe cal s-aruncă,
Clocotă sub urma lui
Șapte văi ș-o luncă.

Tropotă copitele,
Pulberea o scurmă —
Turcii-și pierd săritele —
Alungați din urmă.

Surpă Gruia schelele
Coborând la vale —
Turcii-și pierd ghiubelele
Și papucii-n cale.

Un poem ca *Somnul lui Corbea* pare a simboliza forțele adormitei ce amenință, tari, de nebiruit, marile zguduiri împotriva nedreptelor orânduiri, ca la 1907. O strofă din *Scrisoarea deschisă a unui melc* (din *Caleidoscopul lui A. Mirea*) se referă direct la marea răscoală, la cauzele ei:

Nu căutați aiurea și altora pricină,
Că nu e nici N. Iorga, nici G. Coșbuc de vină,
Ci sărăcia cruntă, eterna Sărăcie!

Fără multă culoare, mai cețos, din pricina tonului minor liric, dar cu o mare fluență prozodică, în versuri fin cizelate, Iosif compune o serie de pasteluri remarcabile. Tabloul secetei:

Scanned with OKEN Scanner

E secetă — și e căldură,
Pe câmp porumbul se usucă,
Mor vitele în bătătură
Și norii vin ca să se ducă...

Ori preacunoscutul din manualele de cursul primar *Cântec de primăvară:*

Înfloresc grădinile
Ceru-i ca oglinda;
Prin livezi albinele
Au pornit colinda.

Temperamentul: blândețea, timiditatea excesivă — de care ne vorbește Sadoveanu în memoriile sale din *Anii de ucenicie* — sentimentalismul agravat de nefericirile familiale (acoperite însă de o mare discreție), care caracteriza într-un grad foarte accentuat pe St. O. Iosif; nu mai puțin influența ideilor sămănătoriste — care nu au produs niciodată și la nimeni poezie mare — au înăbușit un simbolist în autorul *Patriarhalelor*, traducător de altfel din Paul Verlaine și spirit deosebit de sensibil la întreaga mișcare poetică europeană a vremii. Nota simbolistă — pe care o vom afla-o și la Goga — e prezentă la Iosif, estompată pasiv sub vălul duioșiei, ca de pildă în aceste strofe din *Artiștii*, unde motivul rămâne tipic:

Trei vagabonzi la poartă-mi vin;
Artiști — o mică trupă:
Copiii după ei se țin,
Și câinii dau să-i rupă...

Sunt doi micuți, e mama lor;
Ea cu flanșeta-n spate,
E-o zi de toamnă, pic de nor,
Dar cât de triste-s toate!

Din această ciocnire — în cuprinsul unui suflet minor sentimental — între, pe de o parte, admirația pentru trecut, folclor național, tradiție și peisaj și, pe de alta, din marea atenție dată versului muzical fin cizelat, a ieșit frumoasa poezie a lui Iosif *Doina*, care este o capodoperă în felul ei. Trei haiduci, trei umbre ale trecutului, trec fantomatic peste munți și văi, „ca trei stafii" legendare, înfășurate în ceața cernută de razele lunii și în melancolicul sunet al tălăngilor. Rostogolirea versurilor este verlainiană și poate sugera exegeților argumente de apropiere, în anume plan, a folclorului românesc de poezia simbolistă.

Se tânguiesc
Tălăngi pe căi.
Și neguri cresc
Din negre văi,
Plutind pe munți...
La făgădău,
La Vadu Rău,
Sus, la răscruci,
Vin trei haiduci
Pe cai mărunți...

Și neguri cresc,
S-anină-n crângi; —
Se tânguiesc
Și plâng tălăngi
Pe căi pustii...
Se duc uitați
Cei trei fârtați,
Săltând în șa,
Plutind așa,
Ca trei stafii...

Scanned with OKEN Scanner

Cu totul remarcabilă este activitatea de traducător a lui Iosif, din poeții maghiari, în frunte cu Petofi Sandor, din francezi, dar mai ales din germani, genul potrivit lui fiind acela al lui Uhland și Heine. Celebră a rămas versiunea românească a *Grenadirilor* compusă de poetul german la 16 ani. De admirat rămâne ritmul, cursivitatea limbii:

Din Rusia doi grenadiri se pornesc
Voioși să-și revadă iar Franța.
Dar când au intrat în hotarul nemțesc,
Atunci își pierdură speranța.
Atunci au aflat dureroasele știri
Că gloria Franței s-a stins:
Înfrânte, zdrobite sunt marile-oștiri
Iar, cezarul, cezarul e prins.

Sau din *Lenore* de Burger:

Auzi... deodată, trap, trap, trap,
Copite bat afară,
Un călăreț s-oprește-n drum
Și urcă-ncet pe scară...
Lin sună micul clopoțel —
Cling-cling-cling, fără veste
Și de la ușă lin de tot,
Vin șoaptele-aceste.

Compară cu originalul:

Und aussen, horch! gingns trapp trapp trapp,
Als wie von Rosseshufen,
Und klirrend stieg ein Ritter ab
An des Geländers Stufen.
Und horch! und horch! den Pfortenring
Ganz lose, leise, klinglingling!
Dann kamen durch die Pforte
Vernehmlich diese Worte.

OCTAVIAN GOGA[1]

Că, oricum, ideile sămănătoriste pluteau în aer și aveau ecou în primul ând asupra intelectualilor ardeleni se poate constata și din simplul fapt că numai la o lună de la apariția „revistei mumă" la București, cum o numea Emil Gîrleanu, Octavian Goga publica în *Tribuna* din Sibiu versuri în care orașul e văzut ca locul înstrăinării și stricării tradițiilor, contrapus vieții senine a satului:

[1] OCTAVIAN GOGA (7.V.1881-1.IV.1938) s-a născut în vechiul sat Rășinari, lângă Sibiu, ca fiul preotului Iosif Goga, țăran originar din Crăciunelul Târnavelor. Bunicul după mamă,

Departe-am fost eu, copii la oraș,
Și legea pe-acolo nu-i bună,
Cârciumarii te mint și lăutarii nu știu
Aievea ce-i graiul din strună.
De-aceea mă-ntorc să mai joc înc-o dat
Senina și vesela horă,
Cumătră cu sufletul vostru curat,
Cu biata mea inimă soră.
(*Zadarnic*)

Înstrăinarea rămânea însă iremediabilă:

Lăsați-mă! — Mă duc. Cetesc
În ochii voștri, — ai tuturora:
Nu e de rândul cetei noastre
Cine-a uitat să joace hora.
(*Ibid.*)

O. Goga

Același Goga, poetul cel mare, nu neapărat sămănătorist, dar al epocii sămănătoriste și poporaniste, va fi fost și sufletul revistei *Luceafărul*, care apărea la Budapesta, la jumătate de an numai după primul număr al *Sămănătorului* din București, preluând tradițiile *Tribunei* și ale *Familiei*, acum îmbătrânite, grupând noile energii ale Ardealului. Tot atât de programatică, ba, poate chiar mai mult, în comparație cu aceea a lui Coșbuc și Iosif, poezia bardului de la Rășinari subjugă printr-o autenticitate absolută, prin simplitatea perfectă și prin sinceritatea definitivă a revărsării sentimentului în stihuri, după o tehnică aproape imposibil de explicat în substanța ei intimă, precum această romanță pe care oricine o poate fredona:

De ce m-ați dus de lângă voi,
De ce m-ați dus de-acasă?

protopopul Bratu, era prieten cu Timotei Cipariu și găzduise odinioară pe pribeagul în Ardeal Eminescu. Carte a învățat în casă, cu mama sa, învățătoare, o femeie cultă, având, se pare, ea însăși talent poetic, continuându-și apoi studiile liceale la Sibiu și la Brașov. În 1900 se înscrie la Facultatea de litere și filozofie din Budapesta, apoi la Berlin, încheindu-le în 1904. Primele poezii îi apăreau în *Tribuna* și în *Revista ilustrată*, pe la sfârșitul lui 1897 și începutul lui 1898. Majoritatea, acelea, în orice caz, care îl vor consacra, le va publica în *Luceafărul* din Budapesta, la a cărui fondare participă la 1 iulie 1902. Volumul *Poezii* îi apărea tot în capitala Ungariei, în 1905, reeditat la București peste doi ani. Celelalte, *Ne cheamă pământul* (1909), *Din umbra zidurilor* (1913), *Cântece*

Să fi rămas fecior la plug,
Să fi rămas la coasă.

(*Bătrâni*)

Jalea — cuvântul nu poate fi tradus în nici un chip — poporului de țărani, înstrăinat și apăsat de atâtea veacuri, a devenit obiect liric în sine. Nu mai este vorba de o *idee* politică ce ar avea nevoie de argumentări, de vreme ce dincolo de munți chiar soarele nu răsare decât pentru străini și codrii înșiși povestesc *de jale*, pe care o poartă în apele lor Mureșul și cele trei Crișuri:

Pe boltă sus e mai aprins,
La noi bătrânul soare,
De când pe plaiurile noastre
Nu pentru noi răsare...
La noi de jale povestesc
A codrilor desișuri,
Și jale duce Murășul
Și duc tustrele Crișuri.

(*Noi*)

Jalea transcende condiția umană, iar Oltul, un element mai trainic în univers, este invocat întru o supremă răzbunare a suferințelor neamului, paroxistică, și de aceea poetică în gradul cel mai înalt:

Dar de ne-om prăpădi cu toții,
Tu, Oltule, să ne răzbuni!
Să verși păgân potop de apă
Pe șesul holdelor de aur;
Să piară glia care poartă
Înstrăinatul nost' tezaur;
Țărâna trupurilor noastre
S-o scurmi de unde ne-ngropară
Și să-ți aduni apele toate —
Să ne mutăm în altă țară!

(*Oltul*)

Sentimentul patriotic în poezia lui Goga este atât de autentic și de al tuturor, încât apariția poeziilor lui a putut determina la Maiorescu o „revenire", cred unii

---

fără țară (1916), îi vor aduce faima definitivă. În 1911 se afla întemnițat la Seghedin, considerat ca periculos prin articolele ce publica în presă și în care se ridica împotriva abuzurilor autorităților maghiare. Caragiale îl vizita la închisoare, încurajându-l și admirându-l. În 1916, trecând dincoace, se înrola ca simplu soldat și participa la luptele din Dobrogea și Moldova. După război, în 1919, devenea ministru al Instrucțiunii Publice pentru scurt timp, iar în 1923, era ales membru al Academiei. Absorbit de politică, nefastă prin apropierea de grupul naționalist al lui A.C. Cuza, în ultima parte a vieții scrie tot mai puțină poezie, inferioară celei dinainte de război.

BIBL. *Opere*, E.P.L. ediție îngrijită și prefațată de I. D. Bălan, 1967; *Din larg, Poeme postume* Fundația pentru Literatură și Artă, „Regele Carol II", 1939; *Mustul care fierbe*, București, f.a. 39. Ibid. Editura Scripta, Buc., 1992, ediție de T. Vârgolici, *Precursori*, ediție și studiu de I. D. Bălan, Ed. Minerva, 1989.

I.D. Bălan, *Octavian Goga*, Editura Minerva, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

— de fapt o punere la punct analitică — asupra vechilor principii estetice, ceea ce nu e deloc puțin lucru: „patriotismul, arată șeful Junimii, în 1906, este în inimile sincere, în afară de orice tendință politică, un simțământ adevărat și adânc, și întrucât este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie".

Ei bine, tocmai aceste „certe împrejurări" — pe care criticul, ca de obicei, nu stă să le analizeze — sunt elementul cel mai greu de definit din întreaga poezie a lui Goga. Nici chiar G. Călinescu nu zăbovește asupra lor, ci cu mare meșteșug întoarce aproape tot capitolul pe care i-l dedică în *Istoria literaturii române...* — metoda mai fusese aplicată în cazul lui Creangă și al lui Iorga — într-un superb pasaj descriptiv, consacrat geografiei și etnografiei poetice a satului Rășinari, un fel de metaforă revărsată în proză, făcută anume ca să absoarbă comentariul critic, de un rafinament inegalabil abia ghicit pe sub text.

Poetul însuși, în niște *Fragmente autobiografice,* declară a nu fi fost sămănătorist, ci numai alături de această mișcare:

„Am mers paralel cu manifestarea aceasta, însă pot să spun că nu am fost niciodată sămănătorist, n-am fost înglobat în această mișcare."

De Alecsandri și de Coșbuc ține să se deosebească în sensul că el vede în țăran „un om chinuit al pământului", fără acea „lumină și veselie" în care îl încadrau predecesorii. Cel puțin în cazul lui Coșbuc greșește, pentru că poetul de la Hordou spusese: „Sunt suflet în sufletul neamului meu și-i cânt bucuria și-amarul". Coșbuc scrisese apoi *Noi vrem pământ!* E drept însă că la Coșbuc, prin comparație cu Goga, o asemenea declarație sună abstract, rece, prozaic în instanță ultimă. În versurile lui Goga — ivite într-un moment istoric propice — își face loc acel suflu mesianic impetuos, un fel de retorică sublimă, făcută din cuvinte profetice, festive, scoase de prin ceasloave vechi: „vifor", „altar", „chimvale". Bardul-profet, solemn și el, nu mai apare însă înfășurat în toga lui Heliade, neînțeles de mulțimi; și nici măcar nu se declară un exponent al acestora, precum Coșbuc, ci se lasă împins înaintea lor ca de o furtună venită din adâncuri. Momentul nu mai este cel al invocării muzei clasice și nici a Spiritului suprem indefinit care guvernează istoria, ci a Atotputernicului care a hotărât de mai înainte soarta fiecăruia:

Alungă patimile mele,
Pe veci strigarea lor o frânge,
Și de durerea altor inimi
Învață-mă pe mine-a plânge.
Nu rostul meu de-a pururi pradă
Ursitei maștere și rele,
Ci jalea unei lumi, părinte,
Să plângă-n lacrimile mele.
Dă-mi tot amarul, toată truda
Atâtor doruri fără leacuri,
Dă-mi viforul în care urlă
Și gem robiile de veacuri.

Scanned with OKEN Scanner

De mult gem umiliții-n umbră,
Cu umeri gârbovi de povară...
Durerea lor înfricoșată
În inimă tu mi-o coboară.
(*Rugăciune*)

Tonul mesianic stăpânește totul, gestul devine larg, sacerdotal, și cuvintele răsună din rime ca alămurile unor fanfare:

A mea e lacrima ce-n tremur
Prin sita genelor se frânge,
Al meu e cântul ce-n pustie
Neputincioasa jale-și plânge.
Ci-n pacea obidirii voastre,
Ca-ntr-un întins adânc de mare,
Trăiește-nfricoșatul vifor
Al vremilor răzbunătoare.
(*Plugarii*)

Din *Clăcașii* — imaginea truditorilor pământului din veacuri, purtată în suflet până sub zidurile Berlinului, pe vremea studenției — aflăm că poetul, care își plânge jalea în pustie, este doar profetul Antemergător. Pruncul alăptat de țăranca secerătoare, în lan, sub arșița verii, este Mesia, în fața căruia se prosternă:

Ca un proroc, cu fața-mbujorată,
Să cad la poala mamei din țărână
Și, sărutându-i înăsprita mână
Și haina ei de sfântă preacurată,
Genunchii mei să-i plec de închisoare!
Și pe copilul ce zâmbește-n pace,
Înfășurat în scutece sărace,
Eu să-l ridic cu brațele-amândouă
În strălucirea arșiței din slavă,
În razele ce cad dogorâtoare,
Să-l înfrățesc cu vulturul din zare
Și să-l cunun cu doina din dumbravă!

Se înțelege că, mesianică fiind, poezia lui Goga este, implicit, romantică. Observația lui E. Lovinescu era că avem de a face cu o poezie *realistă*. O asemenea afirmație poate să șocheze prin inedit, mai întâi pentru că nu există poezie realistă, deși ea era căutată, până de curând, de unii, chiar și la Eminescu. Cu toate acestea, Lovinescu știa foarte bine ce spune în aparent insolita alăturare de cuvinte, într-un fel explicabilă la dânsul, care răsucea limbajul critic în felurite chipuri spre a găsi nuanța exactă. Există în poezia lui Goga — mai ales în atât de definitoria *Clăcașii* — o anume asprime, un fel de epos încremenit în linii dure, de frescă severă, dantesc. Tabloul secerătorilor: „moșnegi slăbiți", cu „zădărnicia scrisă în pletele cărunte", „sfârșiți", cortegiul femeilor „cu sânul supt de trudă", întreaga „ceată tristă de-ngropare", păzită de „stăpânul" care vine în urma ei „ca un blestem",

Scanned with OKEN Scanner

are ceva din severitatea grea, umilit tragică, din mozaicurile lui Camil Ressu și din sfâșierea gloatei țărănești în pânzele lui Luchian:

Erau atâția-n slujba lor de clacă
Cei osândiți să plângă și să tacă:
Moșnegi slăbiți, ce scris aveau pe frunte
Zădărnicia pletelor cărunte;
Bărbați sfârșiți, cu sufletele moarte,
Cu tot amarul unei vieți deșarte.
Și-n lung șirag, femeile trudite,
Cu ochii stinși, cu sânul supt de trudă.

Înaintau în cale, gârbovite,
De munca largă, vitregă și crudă.
Cum se târa poporul mut de umbre,
Părea o ceată tristă de-ngropare,
Și arșița cădea ucigătoare
Pe-a secerii sclipire neîndurată.

În urma lor, încet, fără zăbavă,
Ca un blestem din vremuri înnoptate,
Ca o pedeapsă-a veacuri de păcate,
Venea stăpânul gliei odrăslite...

Tot Lovinescu fusese acela care descoperea adevărata valoare a romanului *Ion*. Abia acolo scena aspră a muncii câmpului, nașterea copilului țăran în bulgării arși de soare din miriștea lanului erau *descrise realist*. Însă și într-un caz și într-altul, arta rezulta din cunoașterea adâncă, din observație. Deosebirea stă în faptul că detașarea rece, crudă a romancierului nu e de găsit în poezia lui Goga, unde, dimpotrivă, se apasă pe participarea afectivă, profundă, *semnificativă*. Interesantă, inedită configurare locală a unui procedeu simbolist, în definitiv, sub pana unui poet militant în gradul cel mai înalt!

Că poetul de la Rășinari e contemporan cu simbolismul se vede încă mai clar — dacă încercăm a înlătura pentru moment prejudecata incompatibilității simbolismului cu ruralismul — în *Casa noastră* unde prunii, pălămida, pereții cu varul deslipit, șindrila veche, pragul îmbătrânit, vreascurile stinse din vatră și răbojul turmelor de oi „înfipt în meșter-grindă" vorbesc pribeagului întors la gospodăria strămoșească risipită și pustie:

Cum dorm acum de mult pierdute,
Sub vreascurile stinse-n vetrii,
Poveștile-nșirate seara
De-atâtea cuscre și cumetri;
Cum tremură cenușa aspră,
Ce-nfiorați îmi par cărbunii
De vraja care-o mai păstrară
Din câte povesteau bătrânii...

Scanned with OKEN Scanner

Înfipt în meșter-grindă, iată-l,
Răvașul turmelor de oi;
Șireagul lui cu crestături
Se uit-atât de trist la noi.
Îmi duce mintea-n alte vremuri
Cu slova-i binecuvântată.
În pragul zilelor de mult
Parcă te văd pe tine, tată.

Ce alte teme să mai fi cântat Goga? Desigur, cele sămănătorist-poporaniste obișnuite, însă într-un fel al lui, absolut propriu. Orașul, Parisul de exemplu (*Paris, Notre-Dame, Ziua*), e Gomoră, Babilon. Burghezia citadină internațională, „de ambe sexe", sorbind după rețetă apele de la Karlsbad, îi provoacă poetului dezgust și-l îndeamnă să schițeze gestul mizantropic al filozofului antic bând otrava de cucută:

Sunt fără număr, mutre somnolente
De ambele sexe, valuri nesfârșite
Trec spre izvor, stomacuri obosite
Din cele cinci diverse continente.

Par un cavou arcadele boltite
Sub ziduri, reci, indiferente,
Când dintr-un colț răsună-n veci accente
Un vals de Strauss cu note gâlgâite...

Așa pe rând mulțimile s-adună...
Pe urma lor și pasul meu s-abate,
Da! iată-l plin paharul meu cu apă...
Încep să-l beau, și liniștea mea gravă
Schițează parcă gestul lui Socrate
Când a sorbit din cupa cu otravă!

În poezia cu titlu grăitor *Prăpastie*, orașul e „huiet fără popasuri", „vrajbă", „chiot flămând al vieții", iar poetul, smulgându-și din inima-i bolnavă „șiragul slovelor trudite", primește în casa-i pe câte „un biet moșneag cu barba albă, frumos în portul de la țară...", cu câte o plângere oarecare, între care și aceea că ploaia a șters slovele, „porecla", de pe crucea de la marginea satului. Totodată, Goga, prieten al marelui liric maghiar Ady Endre, înțelegea adânc, fără a le aproba paginile „bolnave" ale lui Charles Baudelaire:

Mai recitesc o pagină bolnavă,
Din *spleen*-ul tău încarcerat în rime,
În noaptea asta plină de otravă,
Când nu mai râd, căci nu mă vede nime...

Citise pe Baudelaire, dar nu se lăsase copleșit de *Hymne à la Beauté*, de setea frumosului absolut, indiferent dacă el venea din azur sau din infern, pentru că în

concepția lui Goga Poezia este neapărat „biserică", la poarta căreia bat toate sufletele drumeților osteniți, spre a-i spăla altarul cu lacrimi:

Tu tainică, curată Poezie,
Biserică cu porți neîncuiate,
Tu neamurilor gândurile toate
Cu drag le lași la pragul tău să vie.

Tot sufletul la poarta ta când bate,
Drumeț slăbit, puterile-și învie,
Îți spovedește patimile ție,
Și ele-adorm de tine alinate.

Păcate vin sub bolta-ți milostivă,
Tu le asculți pe toate deopotrivă
Și le oprești neghina și amarul.

Iar în expresie directă:

„Eu, grație structurii mele sufletești, am crezut intotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și se transformă într-o trâmbiță de alarmă..."

Acolo unde Goga uită de toate, de bine și de rău, și cântă precum cântă pasărea, sunt *Cântecele*. Acum, îmbrăcând haina folclorică, mai bine spus mulându-și sufletul pe tiparul popular, de obște, până la identificare, el e mult superior idilicului și frumos festivului Coșbuc, ca în aceste ziceri de beție ale intelectualului picat la crâșma satului, robit de lăuta țiganului și de ochii crâșmăriței:

Sus la cârcimă-n Dealu-Mare,
De trei zile țin soboru...
De trei zile beau și-mi zice
Din lăută Laie Chioru!

Zi, măi Laie, înc-un cântec
De-o cămașă cu altiță
Și de-un drac cu ochii vineți,
De-o Aniță-cârcimăriță.

C-a trecut și postul mare,
Și moșia mi-i arată,
Și crâșmaru-i dus la târguri...
Foaie verde, foaie lată!

Lirismul total face să dispară acum aureola de apostol a poetului, devenit om ca toți oamenii. Chiar preotul e gata de petrecere, ca popa Buligă între catiheții de la Folticeni:

Bea și dumneata, părinte,
Dumnezeu să-ți ție harul,
Să mai poți ceti psaltirea
Și să poți goli paharul.

Scanned with OKEN Scanner

Că noi bem de patru zile
Cu crâșmarul, umfle-l zmeii,
Bem, părinte, ca la nunta
De la Cana Galileii.

Romanța maghiară, sau maghiaro-română, sfâșietor sentimentală, în gustul inteligenței celei mai rafinate a vremii, stilizată savant după canoanele lăutărești din cabaretele budapestane, e prezentă în modul cum arcușul înflorește prelung ultima notă:

Dorurile mele
N-au întruchipare,
Dorurile mele-s
Frunze pe cărare...
Spulberate și strivite frunze pe cărare.

Relațiile lui Goga cu simbolismul maghiar — curent puternic în epocă — n-au fost studiate de comparatiști, și istoricul trebuie să se mărginească la simple intuiții mai mult.

Cântând ceea ce a avut de cântat: jalea românilor ardeleni la momentul respectiv, satul străvechi al copilăriei de sub munți — cu preotul-apostol și dăscălița care-și ascunde lacrimile în ceaslov, cu crâșma și cântecele lui Laie Chioru —, după ce și-a îndeplinit menirea, poetul a trebuit să tacă. El nu este un spirit de adâncimi colosale, universal, zguduit de marile probleme ale existenței, ca Eminescu — pe care l-a atins și l-a continuat însă, în latura *Doinei* —, și nici un meșteșugar, un „profesionist", ca Coșbuc ori Iosif, nu a fost. Goga a fost să fie poetul unui moment istoric capital, cântărețul-profet al visului de veacuri, pe care, clamându-l, a avut și norocul să-l vadă îndeplinit. Unii istorici regretă faptul că poetul s-a aruncat în politică, reprobabilă, ce-i drept, părăsind arta. Dar ce ar mai fi putut să scrie? Schimbând ceea ce e de schimbat, glasul lui a trebuit să înceteze de a mai vibra, așa cum un flăcău de țară, trecând de vârstă și rostuindu-se, încetează de a mai chiui la horă.

Când se apucă să scrie teatru, Goga dă lucrări relativ slabe, ca în *Domnul notar*, unde mijloacele lui Creangă sunt folosite stângaci, spre a satiriza lupte electorale din Ardealul de altădată. *Meșterul Manole*, o altă piesă de teatru, e numai onorabilă, un fel de parabolă naivă adusă prin saloane, definitiv pusă în umbră de Blaga care va relua motivul în cu totul alt chip. Acum se afirmă oratorul — și lucrul era de așteptat —, prozele din *Mustul care fierbe*, pline de naționalism (de unde titlul), fiind cu totul remarcabile ca artă a tribunei, ca și evocările din seria de portrete *Precursorii*.

Lungimile, vizibile chiar din *Clăcașii*, poem ce comportă riscurile așa-zisului „lirism obiectiv", ca și *1907* al lui Arghezi, devin tot mai obositoare în cele din urmă. Expresia sibilinică, potrivită în poezia înalt retorică, începe a acoperi o ideologie obscură, ca în cele trei sonete despre răscoala de la 1907, intitulate *Cain*,

Scanned with OKEN Scanner

unde se vorbește de fraticidul biblic, de Avelii, care „cerșetoresc iertare", de Gomora, care „se prăpădește-n trăznete", tot lucruri neclare, incompatibile cu energia exprimată direct într-un poem ca *Noi vrem pământ!*, cu totul adecvată unui asemenea subiect.

În sfârșit, vin repetițiile, apariția prea deasă a inversiunilor de carte veche, abuzul de tot felul de vorbe sfinte, ca „tropar", „patrafir", „molitvenic", „strană", „mir", „cuminecătură", „liturghie", „praznic", „aghiazmă", revenirea insistentă a adjectivelor fioroase, ca „înfricoșetor", „viforos", „maștera" etc., repetarea nepermisă a unor rime specifice, precum „otravă-bolnavă-dumbravă-otavă" etc., duc la șablon, de unde parodiile cunoscute.

La mijloc a putut interveni și prea multa răsfățare de care s-a bucurat poetul în viață, ditirambii critici — o raritate pe atunci! — și numeroasele onoruri, odele chiar care i s-au închinat de atâția. Laudele aduse de Iorga n-au avut autoritatea cuvenită, judecățile mai cumpănite ale unor Lovinescu sau Ibrăileanu nu s-au făcut bine auzite între atâtea glasuri de proslăvire, iar negarea, puțin cam ridicolă, venită din partea lui Mihail Dragomirescu, care-i supunea opera metodei sale „științifice", a avut mai curând darul de a-i spori faima în epocă. Timpul este cel mai bun judecător al poeziei.

De acest lucru pare să-și fi dat seama însuși Goga, semn acesta al unui mare scriitor, care nu publică în ediții definitive și antume tot ce scrie. Unele postume — de exemplu cele apărute în volumul *Din larg* (1939) — sunt cu totul și cu totul onorabile, precum acest final din *Isus pe valuri*, Goga fiind unul dintre creatorii de poezie religioasă de prim rang:

Oriunde ești, și orișicum te cheamă,
Tămâia mea de ucenic te-așteaptă
Stăpân măreț al valurilor mării,
Tu care-nfrâni în adâncimi vulcanul,
Prea milostive Crist de legea nouă,
Spre tine-n noapte ruga mea se-ndreaptă...
Și mi te-arată iarăși oceanul
Cum întinzându-ți mâinile-amândouă,
Spui lumilor cuvântul: Pace vouă!

Mai semnificativ încă, pentru luptătorul care și-a închinat cea mai mare parte a muncii de condeier idealului Unirii celei mari, este ciclul *Războiu*, un mănunchi de poezii scrise sub impresiile exercitate asupra lui Goga de marea epopee a reîntregirii care s-a hotărât în încleștarea de la Mărășești, Mărăști și Oituz, prin nimic mai prejos decât volumul lui V. Voiculescu *Din Țara Zimbrului*. Așa în *Poveste veche. Pământ și cer*, *Ceahlăul*, *Afară trece Moartea*, *Vorbesc tăcerile*, *În bivuac la Akerman*. Pe morții în bătălii „i-acoperă pământul, deopotrivă", dar in fiece bob de grâu românesc e un „strop de sânge" și străinul care îl ia e invitat să se grăbească până nu se pornește furtuna din adâncuri:

Scanned with OKEN Scanner

Străine, tu culegător de grâne,
Tu, ce-mi cutreieri țara după pâne
.....
Când treci pe lângă tragica movilă,
Vorbește-ncet să nu mi te-audă,
Nici să priceapă umbletele tale,
Ce-ar răscoli în adâncimi vulcanul...
Ia tot belșugul holdelor cu tine,
Nici nu gândi, că-n snopii ce vei strânge,
În orice bob avem un strop de sânge;
Tu satură-ți cohortele păgâne,
Dar fugi grăbit în drum printre coline,
Căci n-are iadul draci să-l mai înfrâne
Când s-a porni de-acolo uraganul!
(*De profundis*)

Poezia e datată „Iași 1918" și este oarecum de mirare cum, încă de la 1918, imediat după sfârșitul marei conflagrații, Goga a mai avut timp să constate — ca om politic, acum interesat de consolidarea Unirii celei mari, edificiu istoric epocal, pe care cei mai mulți politicieni l-au neglijat — că țărănimea care suportase tot greul războiului producea pâinea Europei din deceniile 2 și 3, rămânând în continuare categoria socială cea mai oropsită.

Deocamdată, foarte aproape de evenimentele din decembrie 1989 fiind, ca istoric literar, oricum perspectiva necesară judecării faptelor nu ne este cu totul la îndemână. În genere, se crede că *epoca Ceaușescu* ce s-a mai numit, oarecum grotesc, *de aur*, ar fi fost mai favorabilă dezvoltării culturii și literaturii naționale decât cea anterioară, stalinist-dejist-paukeristă, dintre 1948-1968-69, brutală, barbară, cu totul obtuză la valorificarea marilor cărți ale trecutului. Ceea ce nu s-a întâmplat deloc în cea de a doua perioadă, când"s-a dat drumul", s-a desfăcut șurubul ideologic (nu de tot!) și s-au produs „reconsiderări ale moștenirii culturale" chiar spectaculoase, cum nu am mai avut în toată istoria noastră până la această dată, cum nici străinii, cei... liberi, din teritoriul capitalist, după cât știm, n-au avut. Aproape că n-a existat colțișor cât de mic și obscur care să nu fi fost „revalorificat"la capitolul „moștenire culturală". Dar cum? Nu de tot! Ci cu lăsarea în urmă, cu tăcerea suspectă asupra unor pagini, cum ar fi fost *Doina* lui Eminescu, ca și publicistica incendiară, *naționalistă* (spre a scrie cuvântul, dacă nu foarte exact, cel trebuitor în contextul de aici). Astfel încât publicul larg avea impresia că nimic din tezaurul spiritual nu a rămas nescos la lumină, în ediții critice (să recunoaștem, uneori dintre cele mai bune, cum numai la vechea Fundație Regală s-au scos câteva) sau în studii dintre cele mai pertinente (de ar fi să amintim aici bunele volume cu caracter monografic din colecția „Universitas", editate de Minerva, ori cele din seria numită „Momente-Sinteze", apărute în aceeași mare, prestigioasă editură, bine finanțată de stat, acum ajunsă în ruină din pricina „economiei de piață"). Cazul Goga este de natură să avanseze ideea — de ar fi să ne situăm în perspectiva

Scanned with OKEN Scanner

istoriei literare adevărate — unui soi de... demagogie abilă a ceaușismului, de natură a capta pe intelectuali spre ceea ce s-a numit construirea „socialismului victorios", neapărat între cadrele naționale. Mai abilă și... mai periculoasă, căci, iată, Goga, după laborioasele editări și studii părea a fi fost valorificat *complet*, tăcându-se cu *mare vinovăție* asupra publicisticii poetului din *Mustul care fierbe* și din alte câteva locuri. Cu vinovăție și cu lipsă de discernământ științific, în abordarea fenomenului literar-cultural, făcută în chipul cel mai... *wissenschaftlich* cu putință (ceea ce, în treacăt spus, nu socotim, din parte-ne, absolut necesar, amestecul rigorilor *științifice* în treburile artei cuvântului — s-a văzut — neducând la rezultatele cele mai bune).

Abandonând în mare măsură poezia care — dată fiindu-i caracterul militant în sens național — se poate considera, în linii mari, încheiată, înainte de primul război, Octavian Goga — cum se întâmplă destul de des la noi, iată și în zilele noastre — se aruncă în publicistica politică, concretizată în mulțimea de articole apărute în *Țara noastră* (anii 1922-1926), reunite apoi în volumul *Mustul care fierbe*, apărut în 1927.

Recitind publicistica politică a lui Octavian Goga — extrem de actuală chiar în momentul când scriem aceste rânduri — două nume impunătoare îți vin în minte: Eminescu și Iorga. Eminescu e invocat de către poetul transilvan, adaptat la noile necesități ale momentului consolidării Unirii celei mari din 1918 a tuturor românilor între hotarele Daciei Traiana. Iorga, de asemeni, e luat ca model de luptător național, fără ca totuși (așa cum se întâmplă mai întotdeauna la noi: mai bine ne înțelegem cu morții, care tac, decât cu viii) părerile să li se suprapună absolut perfect. Același stil colocvial, de dascăl al neamului, ca la Iorga, aceeași intransigență națională, cu invocarea trecutului, ca la Eminescu, dar cu o mai mare insistență, la Goga, pe figurile patruzecioptiste, un Avram Iancu mai întâi, un Bălcescu, mai înainte de ei Horia din Albac. La Horia, Cloșca și Crișan fusese o răbufnire ca și spontană a suferințelor române îndurate sub austro-unguri, dar la Iancu, la 1848, este vorba de o conștiință națională extraordinar de lucidă, în acord cu marile idei politice ale secolului XIX. Din *Mustul care fierbe* ghicim pe oratorul Goga, cel puțin tot atât de mare ca și Iorga, dacă nu cumva de o spectaculozitate încă mai accentuată, de tribun al poporului. Dar articolele de gazetă (ca și cele din volumul *Precursori*, care poate fi asemănat cu *Oameni cari au fost* al lui Iorga) par mai puțin puse la punct decât ceea ce scrie Iorga. Cumva, ca și la mai târziul ceva Nae Ionescu — dar în același spirit — pentru Goga, Eminescu „e părintele ideologiei naționale" moderne în evoluția noastră. E cel dintâi român care primește binecuvântarea din cer, dar ale cărui picioare sunt înfipte până la glezne în pământul strămoșesc", este „poetul, cel mai echilibrat creier politic al României în creștere." Ca atare, românii erau îndemnați să-i citească *Doina*, „cântecul năzuințelor noastre eterne: e cea mai categorică evanghelie politică a românismului" (*Monumentul lui Mihai Eminescu. Cuvântare rostită la Sân Nicolaul Mare*). Politicianismul veros —

viciul cel mai nenorocit al parlamentarismului românesc dintotdeauna — interesele personale sau de grup, au deviat înspre rău chiar și nobilele idealuri ale partidului național al ardelenilor, în frunte cu Maniu și Vaida-Voievod. Decizii luate de un grup de „domni dintr-o cameră de hotel", compromit marea, istorica hotărâre a Unirii cu Țara din 1 decembrie 1918, la Alba Iulia, efect al unei cotropitoare volbure naționalã", cu rădăcini în istorie până în epoca lui Mihai Viteazul. Mulți oameni politici ai momentului, când însuși Goga credea a fi de folos patriei, consideră extraordinara istorică adunare de la Alba Iulia ca pe un fel de „brevet de invenție care le aparține și al cărui fericiți proprietari înțeleg să rămâie." Niște „oratori de bâlci" au ucis, au terfelit marile idei ale Unirii sub fraze „sforăitoare", și agenți electorali dubioși au apucat „cu mâini profane" Alba Iulia târând-o în toate părțile, „urlând-o mulțimii între două sughițuri." Așa se explică faptul că, numai după patru ani elementele maghiare nostalgice, uitând de Versailles, uitând de doctrina Wilson, uitând de baionetele românești, agită ideea unei autonomii a minorităților pe teritoriul patriei noastre. Ba chiar unii sași, în frunte cu un Emil Neugeboren, „fostul agent al politicii lui Tisza", cu un Rudolf Brandsch, dau semne a se ralia forțelor centrifugale maghiare, uitând că „printr-un înțelept oportunism" de oarecândva își asiguraseră multe binefaceri din partea românilor. (*Adunarea de la Alba Iulia*, în *Țara noastră*, 4 martie 1923).

Firește, publicistul Goga este, ca și Eminescu, mai puțin totuși decât Iorga, un xenofob (exacerbând, poate, o tendință foarte veche, care urcă în timp până la cronicarii munteni, la Neculce și la Zilot Românul), un gânditor politic ce putea simpatiza cu mișcările studențești de la începutul deceniului trei, cu Ion Moța, cu Corneliu Zelea Codreanu, el însuși asociindu-se, cum bine se știe, într-un partid condus de A.C. Cuza. Trebuie observat totuși că în acest sector ziaristul împătimit, ardeleanul patriot care se înrolase ca simplu soldat pe frontul din Dobrogea, în vara anului 1916, se află pe punctul de a exagera pe ici și pe colo. Ne vom mărgini, în sfârșit, să comentăm foarte pe scurt — fiindcă vine în atingere cu domeniul nostru — articolul-pamflet *Pânze de paianjeni* (*Ibid.*, 5 octombrie 1924), îndreptat împotriva lui Panait Istrati (*Istrate* în grafia lui Goga): Ca și răposatul Gherea, care era însă un „simpatic nomad al criticii românești", cu o atitudine „cât se poate de simplă și rezonabilă" — „Ahasver asvârlit de peste Nistru în furnicarul nostru de patimi" — care n-a înțeles câtuși de puțin „epopeea lui Mircea de la Rovine", n-a înțeles ce înseamnă a ne fi apărat „sărăcia și nevoile și neamul" și n-a înțeles Panait Istrati articolele din *Timpul* ale poetului, „împletituri de fulgere care țâșnesc din sufletul unui reformator". Autorul *Kirei Kiralina* condamnă pe Eminescu pentru a se fi mărginit la o „meschină notorietate națională", când el ar fi trebuit să se consacre ideii „de desrobire internațională". Aici Goga pare a vedea în Panait Istrati un „voiajor fără pașaport și fără gramatică", căzut la ideea că bolșevismul e raiul salvator", condamnându-l, deci, odată cu patronii lui de la *Adevărul literar*, unde scria. Cu răutate, îl făcea „spoitor de case" și scriitor de cărți „cu duiosul

certificat al lui Romain Rolland", al gramaticii române, la mijloc mai fiind și „imaginea destul de dezagreabilă a unei... beregate". Polemistul Goga cădea, spre deosebire de Iorga, jos, din când în când, cum se vede. Obsesia lui Eminescu îl urmărea când avea de înfierat pe cei care „spurcau" românismul „subt paravanul unui criticism occidental, fie că profesau cultul amnistiei și al umanitarismului pe seama Goldsteinilor sau a criminalilor din Basarabia" (aluzia se făcea la întâmplarea de la Tatar-Bunar n.n.). Și citatul continuă, Goga obsedat fiind de „neagra străinătate" a lui Eminescu, făcând o legătură între noua literatură avangardistică (produsă în bună parte de alogeni) și problema pe care tocmai o dezbătea: „...fie că sunt dadaiști de-ai lui Tristan Tzara, ei laolaltă sunt una, sunt tot *neagra străinătate*, lovită cu bici de foc de Eminescu și perpetuată ca o pecingine grozavă pe trupul nostru". Dacă fugosul apărător al naționalității și al integrității granițelor, amenințate de o politică iresponsabilă a mai marilor zilei de după primul război, ar fi reflectat mai adânc, mai cuminte (măcar cât Nicolae Iorga), ar fi înțeles „rătăcirile" celui din *Spovedania unui învins*, chiar dacă nu a citit-o, chiar dacă Panait Istrati a fost sau nu a fost un participant al Cominternului. Spovedania lui are — mai ales acum — o semnificație profundă. Creatorul *Kirei Kiralinei*, al *Unchiului Anghel* și al altor povestiri a fost, la început, un pătimaș admirator al comunismului și un tot atât de pătimaș scârbit de tot ce a văzut la fața locului, acolo în Rusia comunistă. A trebuit să treacă trei sferturi de veac pentru ca istoria să-l izbăvească definitiv de eroarea lui ieșită dintr-un temperament vijelios care, încă o dată, ne aduce în minte ideea veche de când lumea, că, oameni fiind, nimic din ceea ce este omenesc nu ne este străin, mai ales dacă înfruntăm această viață, singura care ne este dată a o trăi, cu pieptul deschis.

Este și cazul marelui poet și marelui patriot Octavian Goga.

PANAIT CERNA[1]

Că metoda lui Mihail Dragomirescu rămânea cu totul ineficace (în timpul din urmă însă, sub impresia structuralismului, unii încep s-o reconsidere) o dovedește cu vârf și îndesat faptul că Panait Cerna, pe numele adevărat Panait Stancioff (26.VIII 1881 com. Cerna, j. Tulcea - 26.III 1913 Leipzig, Germania), era declarat de către critic genial, în orice caz mult superior lui Goga. Însă Cerna, care începuse să publice la *Floare albastră*, apoi la *Sămănătorul* — lăudat de Iorga și de Maiorescu (prin mijlocirea acestuia din urmă căpăta o bursă și făcea filozofia la Leipzig, încununată cu o mult apreciată de toți teză de doctorat despre lirica de concepție), este un minor destul de rece. Tocmai „lirica de concepție" — noțiune estetică destul de vagă, în treacăt fie spus — îi face pe cei care îl admiră și-l prețuiesc să-l pună încă prin manuale școlare.

[1] BIBL. *Poezii*, ediție îngrijită de Valeriu Râpeanu, E.P.L., 1968.

În realitate, Cerna, care construiește versuri foarte corecte — lucru ce nu i se întâmpla întotdeauna lui Eminescu —, cultivă mult *comparația*, într-un fel al lui propriu, căznit, meticulos, deliberat îndelung, de unde frigiditatea. Ticul lui Cerna — și al interpreților didactici ai poeziei sale — este: „Așa precum... tot așa și...", lucru nepermis dacă avem în vedere momentul simbolist. Căci, dacă în gândirea filozofică, analogia, comparația adică, nu aduce rațiunea suficientă, nu mai puțin în poezie practicarea ei „subtilă" împiedică scânteia inspirației și cristalizarea imaginii. În fapt, în poezie, în artă în general nu există comparații ca atare, ci numai metafore.

Astfel, în bine șlefuita *În peșteră*, apa ce picură din tavanul calcaros, în loc să dizolve construcția, o consolidează prin stâlpii stalactitelor și stalagmitelor. Tabloul speologic era invocat însă spre a produce constatarea că tot așa lacrimile, în suferință, fortifică sufletele. Despre cine și despre ce poate fi vorba nu știm, totul rămâne abstract:

Tot astfel, lacrămi nesecate
În suflete ne-au picurat,
Și de furtuni nenumărate
Viața noastr-a tremurat...

Dar azi, când stau vârtejuri grele
Să ne răpună-orice avânt,
Noi trecem fără păs prin ele
Și-aproape izbucnim în cânt

Un suflet tânăr ne străbate
Și ne îndeamnă către cer —
Din suferinți abia-ndurate
Ne-am făurit armuri de fier.

Bobul de rouă, apărut în fiecare dimineață pe frunză și uscat de soare, „lacrimă înstelată" ce aspiră spre Luceafărul din tării, simbolizează drumul spre Ideal, în poezia cu același titlu. Conceptul poetic e frumos, însă insistența analitică șterge aproape orice fior liric:

Greu luptă valurile toate
Să stingă valul de lumină,
Dar cad, se farmă istovite
De furtunatecul lor joc.
Și-n fundul mării liniștite
Eu reapar senin în loc.
Eu sunt un vis, dar teamă nu mi-i
De vânt, de unda răzvrătită,
Cât timp te văd deasupra lumii,
Lucind eternă, liniștită...

Scanned with OKEN Scanner

Aceleași teme sunt reluate apoi în *Floare de genună*, în *Ruga pământului* etc., din ce în ce mai impersonal. Se vede influența lui Goethe, însă orice comparație cu marele liric german rămâne lipsită de sens în cazul de față. Mai interesantă, dar tot „impersonală", este poezia *Isus*, unde, în spirit umanitarist și ateu, divinitatea e prefăcută în omul care prin sacrificiul suprem tinde la binele aproapelui. Umanitarismul lui Cerna, cu tentă socială încă mai pronunțată, apare și în ciclul de sonete *Zile de durere*, în care ecoul răscoalelor din 1907 se răsfrânge într-un chip apropiat cu cel al lui Goga. Poetul ar dori ca lacrimile vărsate, suferințele poporului să nu rămână zădarnice:

Dispar-o lume, tron de tron să ardă;
Dar nici o lacrămă să nu se piardă
Din plânsul și din sângele vărsat.

G. TUTOVEANU[1]

Prin natura ei, ideologia literară sămănătoristă, câtă este și așa cum este, a stimulat veleitățile provinciale. Între poeții influențați de curent, colaboratori la publicațiile respective, se înscrie institutorul bârlădean G. Tutoveanu (20.XI.1872-18.VIII.1957), animator, împreună cu D. Nanu și Emil Gârleanu, al revistei *Făt-Frumos* și al *Palodei literare*, prieten cu Artur Gorovei și Sadoveanu. Volumele lui de versuri (*Albastru:* 1902, *Balade:* 1919, *Tinerețe:* 1924, *Sonete:* 1938 etc.) aduc atmosfera din Coșbuc și Goga în cadrele mai înguste ale bunelor manuale de școală de pe vremuri, într-o versificație corectă, ce arată pe contemporanul lui Topârceanu. Un exemplu ar putea fi acest pastel de iarnă:

În oglinda de zăpadă
Focul soarelui se joacă
Și pe zare doarme codrul
Înflorit de promoroacă.

Lângă lacul peste care
A durat decembre pod,
Străjuiește-n zare plopul
Ca un mândru voievod.
(Decembre)

Lăutarul tinereții vijelioase a lui Goga este evocat cu mare cumințenie

Pe vioară pleacă-ți capul
Și cu ochii duși în zare
Cântă-mi hora tinereții,
Lăutare.
(April)

[1] BIBL. *Versuri*, ediție îngrijită de Ion Popescu, cu un cuvânt înainte de G. C. Ursu, Buc., E.P.L., 1968.

La mijloc n-ar fi deci vorba decât de un mic reflex clasicizant, provocat de mișcarea sămănătoristă în rândurile dascălilor de provincie. Că este așa o dovedește predilecția lui Tutoveanu pentru sonetul corect, cu o alunecare a limbii încântătoare, nu o dată, deși profunzimea lipsește. Unul dintre ele, în care sunt evocați *sciții*, merită oricum să fie citat, în onoarea poetului care se numea, banal, Gheorghe Ionescu, dar care se simțea dintr-un neam vechi, legat strâns de locul unde s-a născut și a murit:

Pe drumul alb, fugarnic peste zare,
Cât ține taina șesului mocnit,
Plutește-ncet o tabără de care,
Sub nori de praf cuprinși în asfințit...

Pe-aici, pe toate câmpurile-mi pare
Că-n alte vremi, demult, am trăit,
Arcaș al unor oști rătăcitoare
Mereu pe cal și-n veci neostenit...

Când peste miriști bruma strălucește
Și toamna codrii suri îi vânzolește,
Și vântu-n apa iazurilor scurmă...

Îi văd trecând pe zări, cohorte, sciții,
Sub flamuri lungi ca pletele răchiții...
Și-alerg cu ei, pe drumuri fără urmă.

(*Sciții*)

DIMITRIE NANU[1]

Nescutit de ambianța sămănătoristă, asemeni lui Tutoveanu care a lucrat la revistele bârlădene, însă de-a dreptul clasicizant, formând o dată cu Panait Cerna, obiectul laudelor lui Mihail Dragomirescu, la ale cărui *Convorbiri critice* colaborează multă vreme, este Dimitrie Nanu (1873-1934). În *Poezii*, *Pronaos-Natura*, În *Nostalgia unui cămin*, *Patria-Umanitatea-Dumnezeu*, 1902-1934, opera definitivă, tipărită la sfârșitul vieții, păstrează doar trei bucăți din *Nocturnele* editate la Câmpulung, în 1900. În *Prefață*, subintitulată *Cuvinte despre conștiința literară*, lasă una dintre cele mai ardente pledoarii din câte s-au făcut la noi în favoarea clasicismului, considerat ca o permanență absolută, citând în sprijin din teza lui Jean Jaures, *L'Art et la Vie*. Arta trebuie să dea „o senzație de plenitudine și de repaos", lucrul fiind verificabil „începând cu sonetul lui Arvers sau cu o odă din Horațiu și sfârșind cu cele mai uriașe plăzmuiri". Apărând parcă propria-i cauză, D. Nanu, devenit propriu-i prefațator, susține că poezia rămâne poezie pretutindeni,

[1] BIBL. *Poezii*, Editura Cartea Românească, Buc., 1934.

și în operele mari, ca și în cele mai mici, unde autorii imită. În fond, toți artiștii imită și trebuie necesarmente să imite: „On est toujours le fils de quel qu'un". Arta, ca și natura, nu se învechește. Crinii admirați de Isus au rămas aceiași de mii de ani, „fără să-și fi *perimat* nici cupa, nici aroma, oricât de multe genuri de flori ar fi reușit să adaoge știința grădinarilor de atunci încoace." De perimat se perimează numai „aptitudinea unora de a gusta întotdeauna, cu aceeași intensitate aproape, creațiunile adevărate ale artei: când sufletul este profund atins în energiile sale vitale, pierde după simțirea etică și pe cea estetică". Oricâtă *seninătate* ar voi să afișeze aici poetul, atitudinea de frondă împotriva modernistilor se simte numaidecât. *Mania* celor mai mulți dintre ei „de a se complace în evocarea și admirațiunea urâtului și a abjectului nu-i de azi", arată D. Nanu, credincios „idealului artistic elino-roman", ca și Goethe. Modalitatea poeziei ermetice îi este cunoscută: În curbele ilimitate ale parabolelor și hiperbolelor, un matematician poate găsi o poezie sui-generis ca în orice preocupare mintală unde ai de a face cu infinitul." Sunt citați și aprobați până la un punct Paul Valéry și Ion Barbu, ca „matematicieni emeriți qui traitent la littérature en grands seigneurs". Însă chiar la Ion Barbu, observă D. Nanu, la început cel puțin, izvorul inspirației poetice purcedea tot „din lacurile divinei lebede de la Mantova". pe urmă, poetul *Jocului secund* „dezertase" în „pustiurile aziatice" a „gasteropodelor", el care ar fi trebuit să rămână un „mediteranean", scriind intenționat abstrus. Aceasta ar fi o greșeală, căci „pentru noi, românii de pretutindeni, poezia îngrădită hermetic în bălți subterane unde se dezvoltă cu îmbelșugare mătasea broaștei, ciupercile și toată moluscăraia psihică antedeluviană, nu-i patrie de ancorat." În fine, chiar despre o parte a poeziei lui Valery s-ar putea spune că „elle nous ennuie, comme une vielle coquette qui veut remplacer le charme involuntaire de la beauté, par des minauderies savantes." După atâta teorie a clasicismului, în definitiv bine făcută, ne-am aștepta la o poezie superioară, lucru ce nu se întâmplă. Cu greu D. Nanu se ridică peste nivelul versificatorilor lăudați de Nicolae Iorga, ca în următoarele șiruri dedicate teoreticianului sămănătoristului, cu prilejul împlinirii vârstei de patruzeci de ani:

O stâncă — val de piatră, spre ceruri se repede,
În liniștea-azurie din zare, nu se vede
Decât o piramidă ce fumegă de nori,
Dar zac ascunse-n pieptu-i divinele comori:
De-acolo se ridică, răsfrântă în afară,
Odihna din adâncuri, pe fruntea-i solitară.
Nici stâne nu-s pe-aproape, nici glas de cucurig.
În jurul ei coboară tăcere, umbră frig...
(*Piatra Craiului*)

Unele poezii evocând natura sunt însă mai izbutite:

E noapte caldă, caldă înăbușitoare;
Misterioase, forțele Naturii
Desfășoară prin orbul întuneric

Fâlfâitoare steaguri de lumină.
Fluide se descarcă din adâncuri
Ca dintr-un „Tuba mirum spargens sonum."
(Ploaia de noapte)

CORNELIU MOLDOVANU[1]

Un alt bârlădean, Corneliu Moldovanu (25.VIII.1883-2.IX.1952), colaborator la *Sămănătorul, Făt-Frumos, Viața literară și artistică, Junimea literară și artistică* etc., este, ca și D. Nanu, clasicizant, un poet elegant — cu succese în vremea sa —, îndeajuns de rece, livresc. Uneori se mulțumește să compună pastișe palide după marile subiecte: *Hamlet, Elegie (Hamlet plângând pe Ofelia), Somnul lui Booz*, după V. Hugo, *Cântec breton*, după Jean Richepin, *Ovidiu la Tomis*. A fost apreciat mult de Mihail Dragomirescu, la ale cărui *Convorbiri critice* de asemeni scria. Însă în anume aspecte ale liricii lui Corneliu Moldovanu, complet dată uitării acum, se dezvăluie mai curând corespondentul poetic al prozei lui Emil Gârleanu, aerul sămănătorist, cu viața de pe la conace, cu boieri veliți și jupânițe, cu vechi și închipuite fapte de vitejie însemnate de cronicari. Clasicismul latin e adus lângă sămănătorism, și într-o *Georgică* apare această imagine convențională, prozaică:

Pe vale e chiot și freamăt de luncă
(Prin cântec sporește puterea de muncă),
Iar boii cu plugul în mers potolit
Străbat fără silă ogorul tihnit
Și aburul vânăt țâșnește pe nări,
Larg fumegă zarea întinsei brăzdări.

În poeziile cu program patriotic (*Mirăslău, Un vechi cântec de vitejie, Codrilor* și altele), se simte influența lui Coșbuc, uneori și aceea a lui Goga. Abia din poemul *Cetatea soarelui* pot fi reținute câteva pasaje înfățișând seceta, precum acesta:

Pe-ntinse făgașuri zvântate din funduri,
Sclipește oștirea măruntelor prunduri;
Sub bolta de-aramă topită tresare
Țărâna crăpată, spuzită de soare,
Și razele ard cu împungeri de ținte —
Pământul te frige și umbra-i fierbinte.
Sub goana de flăcări ce-neacă văzduhul,
De arșiță câmpul e-ncins și răzbit,
Ca fânu-n imașuri îți pare cosit.

[1] BIBL. *Poezii*, Prefață și antologie de Al. Săndulescu, E.P.L., 1966.

Notabilă rămâne, între numeroasele cicluri de versuri ale lui Corneliu Moldovanu, traducerea liberă a poemului biblic *Cântarea Cântărilor*, în stihuri binecurgătoare, dar cu secătuirea inevitabilă, până la un punct, a sevelor mereu proaspete din textul originar:

Sărută-mă cu sărutarea gurii tale,
Apleacă-te ușor în mers agale,
Apleacă-te ușor pe-al meu grumaz,
Sărută-mă pe ochi și pe obraz
Și fruntea mi-o dezmiardă-n sărutări...
Căci dulci sunt ale tale dezmierdări
Ca raza ce alunecă prin nor,
Ca vinul cel de preț, spumegător.
.....
Frumoasă ești, iubita mea, frumoasă ești,
În ochii tăi sclipesc lumini cerești,
Iar glasul tău e zumzet de albine,—
Frumoasă ești, iubita mea, frumoasă ești
Și nici o vină nu găsesc în tine!

Complet neinteresantă — în afara poate a unei culegeri de cronici dramatice (*Autori și actori*, 1920) ce ar putea servi istoriei teatrului (scriitorul a fost o vreme director al Naționalului și profesor la Conservator) — este proza lui Corneliu Moldovanu *Povestirile* (1921), ca și romanul *Purgatoriul* (1922), care prezenta lumea aristocrației, venit ca o slabă replică la capodopera lui Rebreanu, *Ion*.

EMIL GÂRLEANU[1]

Cel mai caracteristic prozator sămănătorist — exceptându-i pe colaboratorii mărunți ai revistei, foarte numeroși și tot pe atât de neînsemnați — rămâne Emil Gârleanu, scriitor destul de inegal, fără un profil bine definit, datorită vârstei premature la care murea.

Sămănătorismul domină mai cu seamă în grupul de schițe și nuvele din *Bătrânii*, mare parte din ele publicate în *Făt-Frumos* și în *Sămănătorul*. E vorba

[1] EMIL GÂRLEANU (5.I.1878-2.VII.1914), fiul unui colonel descendent din boiernași moldoveni, militar de carieră el însuși, cu studii liceale la Iași, debuta pe la 1900, în *Arhiva*, *Evenimentul* și *Reînvierea*, mai întâi cu poezii, dar pe urmă tot mai statornic cu schițe și nuvele, semnate la început Emilgar. Transferat la garnizoana din Bârlad, întemeia aici, împreună cu D. Nanu și G. Tutoveanu, revista *Făt-Frumos*, în 1904, unde publică o bună parte din compunerile sale. În anul următor, colabora la *Sămănătorul*, devenind apoi secretarul de redacție la *Neamul românesc* al lui Iorga. Demisionând din armată se consacră definitiv scrisului și fundează Societatea Scriitorilor Români, al cărei președinte va fi în 1911. S-a ocupat și cu editarea scriitorilor vechi, Gr. Alexandrescu, Kogălniceanu, Alecsandri etc., a tradus din Maupassant și din Alphonse Daudet, a fost, în 1911, și director al Teatrului Național din Craiova. Volumele mai importante i-au apărut în

de acea lume, pe cale de dispariție la începutul secolului, de vechi boieri moldoveni, pe care scriitorul îi privește, fără ochiul critic al lui Sadoveanu, cu prea vădită simpatie: lui Iorgu Buhtea (*Boierul Iorgu Buhtea*), lumea îi spune pe scurt „Boierul". E un om autoritar, aprig și drept, respectat de toți, vânător vestit, trăind „viața încordată, dar sănătoasă și roditoare a plugarilor", gata să se bată în duel cu un „netrebnic" renegat, precum Gheorghe Neagu, „om fără nici un căpătâi", cu averea păpată în străinătăți și trecut acum „de la boieri în rândul tinerimii". Între hârțoage vechi păstrează cu mare sfințenie un molitvenic, unde spița familiei e însemnată coborând direct dintr-un Buhtea căzut în bătălia de la Valea Albă. Conu Mihalache (*Într-o dimineață*) are o silă organică de „filfizonii" care vin să-i ceară votul. Mângâierea lui este numai casa cu pereții albi ca laptele și coana Anica, consoartă-sa, care cu mâna ei șterge praful de pe mobile și afumă odăile cu lemn de odagaciu de trei ori pe zi. Urcați în patul acoperit cu macat de șal turcesc, mult mai senini și mai fericiți, decât Conu Leonida și Efimița lui — pentru că problema revoluției nu-i tulbură câtuși de puțin —, bătrânii fac „pasianțuri" și joacă cu seriozitate și nevinovăție „concina prădată". Arta lui Gârleanu constă în crearea atmosferei:

„Coana Anica, bucuroasă că-l vede iar senin, începu și dânsa să râdă.
— Știi una, Mihalache?
— Ce?
— Hai să jucăm o concină... o concină prădată.
— Pe ce?
— Pe un franc.
— Pe un franc? Eu nu joc decât pe-un galbăn.
— Bine; haide pe un galbăn.
— Da' nu așa! adă galbănul să-l văd, ici, în palmă. Iacă eu îl scot din pungă și-l așez frumos pe marginea pernei... Așa!"

Toader Racliș și conu Gavrilă, doi boieri bătrâni „foarte buni", n-au ce face și, ca de obicei, stau la un pahar de vin și la o cafea, pe cerdac, lăudându-și fiecare odraslele, unul fiica și celălalt fiul. Deodată, se opresc și se bat simultan cu palma peste frunte: tinerii trebuiau să se ia (*Bătrânii*). Gheorghe Hrașcu, alt boier cu suflet bun, și-a dat toată averea pe „sineturi", pe care nu le mai termină de cercetat în serile lungi de iarnă, ca pe o lectură preferată (*Sineturile conului Gheorghieș Hrașcu*). Conul Iordache Iovu, din povestirea cu același nume, nu merge niciodată cu trenul și, culme a conservatorismului, nici măcar nu lasă pe vizitiu să îndrepte caleașca pe drum pietruit. Mort însă, sicriul îi este purtat pe cea mai bolovănoasă uliță a târgului. Conu Gavrilaș, tot așa, ține la hodorogita lui „nadișancă" și la

---

ordinea următoare: *Bătrânii*, *Schițe din viața boierilor moldoveni* (1905), *Cea dintâi durere* și *Odată* (1907), *Într-o noapte de mai* și *Schițe din război. 1877* (1908), *Nucul lui Odobac*, *Din lumea celor care nu cuvântă* și *Vedenii* (1910) etc.

BIBL. *Nucul lui Odobac*, E.P.L., ediție de T. Vârgolici, 1964.
T. Vârgolici, *Doi nuveliști:* Emil Gârleanu și I. A. Bassarabescu, E.P.L., 1965.

Scanned with OKEN Scanner

„bălanul" care o trage până la adânci bătrânețe, ca la niște blazoane princiare (*Nadișanca*). Trăind astfel, fără a mai număra anii, coana Sevastița povestește la toate prilejurile cum a întâlnit ea o dată un neamț în tren căruia i-a ghicit de îndată numele (*Franț*); iar coana Sultana continuă să scrie poezii erotice și la cincizeci de ani (*Sufletu nu-mbătrânește*). Cauzele decăderii acestei clase sunt multiple: Vechilul, îmbogățit acum, a adus în sapă de lemn pe conu Vasile, specie măruntă și ultimă de Andronache Tuzluc (*Alte vremuri*). Boierul Furtună, din bucata cu același titlu, fost luptător unionist, dar ținând strașnic la ighemonicon, tună și fulgeră împotriva proiectului de căsătorie a fiicei sale, Lența, cu un avocat, odraslă a unui covrigar ajuns bogat. Boierul Grigore Radu din *Un sfârșit* moare calic și mâhnit din cauză că feciorii i-au tocat averea în străinătăți.

În cele din urmă, această lume prăfuită, cu care posteritatea nu se poate mândri deloc, sfârșește a impune chiar scriitorului o anume atitudine critică, precum în *Patima*, unde aflăm că unica și cu totul absorbanta preocupare a doi boieri, în întreaga lor viață, fusese jocul de cărți, trecându-și mereu bunurile de la unul la altul, în văzul târgului:

„Când câștiga Mână-Spartă, nevasta lui purta caleașca ferfenițită, de scăpărau ulițile bolovănite ale târgului, iar la hopuri, roțile săreau de-un cot. Doar nu era a ei! Vai de bietul vizitiu care trecea de la un stăpân la celălalt, o dată cu trăsura și caii. În urmă de tot, cuconul Gavrilaș vându trăsura nemaiavând ce mânca. Și tot atunci veni rândul lucrurilor. Socotelile de zi se făceau seara; cele de noapte — dimineața; atunci se perindau, de la unul la altul, și lucrurile câștigate. Seara, mai cu seamă, se strângea toată mahalaua să vadă ce a pierdut unul, ce a câștigat altul. Am văzut, dragul meu, mese, scaune, oglinzi, tricheluri, divanuri, tablouri — două gospodării întregi ticsindu-se când într-un loc, când într-altul."

E posibil ca influența lui Sadoveanu să se fi exercitat în această vreme, când marele scriitor moldovean se afirmase deja, asupra lui Gârleanu, așa cum s-a exercitat și asupra lui Agârbiceanu, în modul cum sunt înfățișate aceste rămășițe boierești de prin târgurile de provincie, temă pe care o găsim și la I. A. Bassarabescu, mai ales la I. Al. Brătescu-Voinești. Unii istorici afirmă că, în epocă, Gârleanu ar fi umbrit chiar pe Sadoveanu, și lucrul s-ar putea înțelege de ce, dată fiind viziunea diferită, mai depărtată de sămănătorism a celui din urmă.

Când are a vorbi de țărănime, uneori tendința sămănătoristă strică totul prin sentimentalism și idilizare. Lunga nuvelă *Nucul lui Odobac*, apreciată mult de unii istorici literari, e confuză și cu un subiect absurd: Toader Odobac, „un moșneag înalt, spătos și uscat", trecut de o sută de ani, intră în conflict cu nora, de fapt nevasta nepotului, Ruja, o inverosimilă hoață de cai — portretizată în genul Neacșei, caricatura făcută de Caragiale în *Cronică de Crăciun* —, „voinică, smeadă, cu obrazul rotund, cu părul, ochii și sprâncenele negre, ca pământul cel bun." Pricina, simbolică, artificială, neavând ce căuta aici, este un nuc mare, rotat, ce domina culmea unui deal unde se hotărniceau răzeșiile. Până la urmă, înverșunata femeie, cuprinsă ca de un demon inexplicabil, ațâță tot satul și doboară la pământ

Scanned with OKEN Scanner

uriașul arbore de care bătrânul se spânzurase în culmea disperării, într-un chip tot atât de nemotivat.

În *La cules de vii* dăm peste o „înfrățire" între boieri și țărani, muncind și veselindu-se de-a valma ca într-un Canaan. E o pagină pe care Zaharia Stancu, autorul lui *Desculț*, nu ar putea s-o guste nici de frică:

„Țăranii din sat, culegătorii obișnuiți, aduseră coșarci noi. Boierii le luară și se împrăștiară printre butucii mari, cu frunze late, pătate de toamnă... Din dosul unor piersici, acoperiți întregi de frunze, se auzi melodia unui cântec țesut din împreunarea chitarei, a scripcilor, a cobzei și a clarinetului... Cucoanele își suflecară mânecile, coșarcile se vărsară în saci și mustul începu să curgă îndată ce boierii învârtiră teascurile... Când trecură dincolo de poartă, opt flăcăi îmbrăcați ca de sărbătoare, cu flori de busuioc și pene de păun la pălăriile înfășurate în cordele, ieșiră călări pe cai mărunței și iuți înzorzonați cu frunzare la căpestre, și, în pocnete de pistoale, se duseră patru în capul trăsurilor și patru în coada șirului."

Tonul de kermesă, mai bine zis de festival cocoțat pe scenă la ocazii, este totuși rar chiar și la Gârleanu. Atent la arta lui Maupassant — din care tradusese —, dar și la aceea a lui Caragiale, mai ales când compune sobru, scurt, scriitorul rămâne valoros. În *Frații* găsim suferința acută, ascunsă, reținută a țărăncii, venită desculță la cazarmă să-și vadă fiul mort de tifos. Când fratele mortului, gornistul, e pus să sune onorul, acesta se frânge „într-un scâncet ce se schimbă într-un hohot de plâns". Maupassant e întreg în *Înecatul*, unde fratele mortului, venit să recunoască cadavrul, spre surprinderea tuturor celor de față, îi scotocește buzunarele, scoate de acolo un franc și-și explică gestul în felul următor:

„— L-am găsit. Că eu i-l dădusem să-mi ieie niște făină de la moară, și el, Dumnezeu să-l ierte, s-o hârjonit cu un flăcău și o căzut, de l-o luat apa, că nu știa să înoate."

Mizeria înfiorătoare a altor doi țărani, Safta și Lăptuc, le-a cătrănit până într-atâta sufletele, încât jefuiesc și ei un mort. Și cu toate că sunt soț și soție, stau gata să se sfâșie ca fiarele pentru punga cu bani (*Punga*). Când, în loc de bani, găsesc numai niște gloanțe, intră în panică și-și închipuie că necuratul a transformat galbenii în „plunghi".

Când atitudinea scriitorului se resoarbe total în observația concentrată la maximum, făcută vie în comportamentul personajului, schița devine perfectă: soldatul Neculai Oană din bucata *Părtașul* este de o naivitate și de o bunăcredință ce nu pot fi zdruncinate prin nici un fel de experiență, cât de amarnică ar fi ea. E crezut drept un arierat mintal și întrebuințat de superiori numai la îngrijirea boilor din grajdurile regimentului. Pus de sentinelă, printr-o pură întâmplare, să păzească magazia cu orz, crede pe cuvânt pe hoțul venit să fure, când acesta îi spune că a fost trimis de general; ba chiar este în stare să lase pușca rezemată de perete și să se ducă să aducă boii ieșiți din staul. Chemat în fața judecății și pe punctul de a fi achitat, deoarece se vedea ce fel de om e, el continuă să se explice:

Scanned with OKEN Scanner

„— Domnul ghinărar e tatăl nostru, s'trăiți! Cum să nu-l fi lăsat? Dumnezeu e Dumnezeu și domnul ghinărar e domnul ghinărar. Alta n-oi ști, da'asta o știu bine. Cum să nu-l fi lăsat? Apoi începu să se roage: Dacă Pintilie n-are de unde, tătuca dă cei patru saci înapoi, că tătuca are hambar și păpușoi, și orz, și grâu; zău că dă tătuca, numai să-și scape băietul!"

Umorul caragialian e introdus cu meșteșug în caracterologia țărănească, în povestirea *Ochiul lui Turculeț:* Turculeț, un flăcău chiabur, zdravăn și frumos, e refuzat totuși de logodnică pentru că îi lipsește un ochi. Doctorul îi pune unul de sticlă, și țăranul se contemplă în oglindă uimit: „Îmi vine *ghine*, da parcă tot nu văd așa de limpede!" În fine, lucrurile se aranjează, dar la urmă mama flăcăului mulțumește doctorului cu o umbră de reproș: „Barem nu-l lăsași, coane Iorgule, să-și tragă băiatul sorții. Acu o să mi-l ia la oaste, și ce mă fac eu?!" O bucată antologică este și *Bolnavii*, alt unghi de privire a psihologiei țărănești față cu știința medicală: Ion Bughea își propune să păcălească pe doctor, văicărindu-se de dureri închipuite și lăsându-se consultat de acesta, care îl declară bolnav de ficat, prescriindu-i totodată și niște medicamente. Medicamentele sunt oferite apoi de țăran unei babe care suferea de dureri de cap. Baba se vindecă miraculos, iar Bughea, intrat la idei, se îmbolnăvește de-adevăratelea, printr-un fel de autosugestie, simțind acum ca reale durerile ce le credea inventate și văzând realmente cum se topește pe picioare. Acum medicul, consultându-l din nou, îl declară sănătos tun, primind cu mare acreală darul și mulțumirile babei vindecate fără știința lui:

„Dumnezeu să-ți deie sănătate, sufletelule, să trăiești o sută de ani, să nu mai îmbătrânești dintr-atâta, că mi-ai scăpat zilele."

Nuvela va plăcea lui V. Voiculescu care o va relua, aproape întocmai (pe neștiute?), după o jumătate de secol, într-una din *Povestirile* lui.

O notă caracteristică a scrisului lui Emil Gârleanu este, ca la toți urmașii lui Vlahuță, duioșia, vizibilă mai cu seamă în *Cea dintâi durere* și în *Vedenii*. Amintirea unui Moș Alecu este comentată așa:

„Dragă moșule, ce durere m-a cuprins când am auzit că, singur-singurel în odaia strâmbă și săracă, te-ai dus pentru totdeuna, și eu n-am putut să-ți alint, ca atunci, fruntea largă și lucie de supt care izvorau atâtea povești minunate..."

Ca atare, prozatorul compune *Din lumea celor care nu cuvântă* — având ca model pe Jules Renard cu ale sale *Histoires naturelles* — mici povestiri animistice despre gândăcei, cărăbuși, musculițe și tot felul de gâze mărunte, fluturi, flori și frunze etc. Bucățile sunt bine caligrafiate, și umorul, ca în versurile lui Topârceanu, nu lipsește. Unele sunt însă prea dulcege și, în orice caz, genul rămâne minor, în toate sensurile.

Scanned with OKEN Scanner

I.A. BASSARABESCU[1]

I. A. Bassarabescu, menționat și el de istorici la categoria scriitorilor de a doua mână, mult mai puțin cunoscut acum decât autorul indicat copiilor cu *Din lumea celor care nu cuvântă*, este în unele privințe superior lui Emil Gârleanu. La *Sămănătorul* nu a colaborat mult, și arta lui Caragiale, continuată însă în linia lui I. Al. Brătescu-Voinești, cu ceva din Cehov, aplicată cu insistență la genul scurt, îi este cu totul proprie. Șt.O. Iosif, aflat la Paris, împreună cu D. Anghel, Kimon Loghi și V. Cioflec, în 1900, citind nuvela *Pe drezină*, se arăta de-a dreptul entuziasmat și-i trimitea autorului aceste versuri:

Cu drag noi ți-am citit nuvela
Și-am zis: Bassarabescu-acela
De ar mai scrie o duzină
Cum e nuvela „Pe drezină",
Toți pictorii s-ar angaja
Să ilustreze așa ceva.

Într-adevăr, nuvela în chestiune este, în felul ei, o capodoperă a genului.

I.A. Bassarabescu

Cazul doamnei Bovary este reluat, fără dificultăți și pretenții mari, în modul cel mai firesc, aplicat la mediul tipic al burgheziei mici și provinciale dintr-o stație de cale ferată. Iulica, fată frumoasă, cu trusou și pian, tânjește după capitala pe care o părăsise spre a deveni soția unui mărunt șef de gară pustie, domnul Napoleon Manolescu-Pletea, care nu știa decât „să se îngrașe, care se îngrășase atât de mult, încât ochii îi rămăsese mici ca două alice în fundul capului; care dormea în nesimțire..." În această stare de spirit, femeia reîntâlnește pe Traian Popovici, fostul chiriaș al familiei în București, aruncat și el de soartă în insipida provincie, unde este căsătorit cu o tiranică Sultana. Idila se înfiripă de îndată, în modul cel

[1] I. A. BASSARABESCU (17.XII.1870-29.III.1952) s-a născut la Giurgiu, ca fiul pitarului Alexandru Bassarabescu, a făcut liceul la Sf. Sava și Facultatea de litere din București, funcționând apoi, toată viața, ca profesor la Ploiești. Debuta cu schițe încă din 1888, la *România literară*, continuând apoi la *Generația nouă*, *Românul literar*, *Revista nouă*, a lui Hasdeu, *Convorbiri literare*, *Floare albastră*, *Sămănătorul*, *Luceafărul*, *Făt-Frumos*, *Ramuri*, *Viața literară* etc., fără preferințe anume în alegerea grupărilor și publicațiilor, constant însă întrucât privește tematica și genul scurt, schița și nuvela — cu excepția unei comedii, de fapt o adaptare după *La Farce de maître Pathelin* (1908) — adunate, cu reluări, în volumele: *Nuvele* (1903), *Vulturii* (1907), *Norocul* (1908).

Scanned with OKEN Scanner

mai banal cu putință, și cei doi fug în capitală, grotesc romantic, cu o drezină, pentru că și amantul era cheferist. Notația, seacă aproape, și detașarea de subiect sunt impecabile. Altcum vorbind, este greu a-ți da seama dacă scriitorul este ironic sau pur și simplu se confundă involuntar cu personajele sale.

Vin apoi la rând obișnuitele cazuri, nu naturaliste neapărat, ci acele automatisme și obsesii de mici funcționari, de obicei provinciali, a căror psihologie se reduce la câte o singură trăsătură definitorie: Radu Persicescu din *Restriște* și-a ruinat viața și cariera pentru că a avut nesăbuința de a se căsători cu o femeie neînțelegătoare, dar aducătoare de copii. Nu are puterea de a se smulge din cei numai trei ani de căsnicie:

„Trei ani de căsnicie! Trei ani de-nomolire din rău în mai rău. Ei, Radule, unde-ți sunt visele de aur din tinerețe? Parisul, învățătura, politica, de-pu-tă-ți-a! Vorbe, deșertăciuni!... Din atâtea idealuri, să nu mă aleg nici măcar cu bacalaureatul; să ajung să tremur ca un mizerabil înaintea mai-marilor, ca să nu fiu silit a-mi pierde cea din urmă nădejde: leafa mea de 150 de lei!"

Sentimentalismul e de rigoare în *Între iubire și sărăcie*, unde Aurel, student sărac, iubește pe Silvia, fata unui bogătaș care, căsătorindu-se cu altul, provoacă nebunia eroului. În *Dintr-o idilă* găsim un alt tânăr sărac, Radu, urmărindu-și obiectul adorației sale peste tot și văzându-se umilit din pricina hainelor necorespunzătoare situației, până când tatăl fetei îl confundă cu un om de serviciu: „Tinere, fiindcă e prea viscol, fă bine de ieși și strigă cupeul no. zece. Și adaose — pe când, zăpăcit, se depărta bietul Radu, galben ca un mort: — Mai repede... pas gimnastic... haide... Te cinstesc." În *Jean* mai apare și tragedia aristocratului ruinat, nevoit să se căsătorească cu fata unui cofetar.

Urmează ideile fixe, tabieturile, maniile. Guță din *Leandrii* nu cunoaște nimic mai sublim decât nobilii arbuști, și clipele cele mai plăcute ale existentei sale sunt acelea când „se lăsa în jiletcă și ieșea cu scaunul să citească *Universul* între leandri, la umbra leandrilor, în parfum de leandru". Burlac, eroul nu gândește să se căsătorească decât în momentul când va descoperi „o inimă sinceră și devotată pentru leandri". Didina, fată de cârciumari, simulează această pasiune, dar numai cu gândul de a contracta o căsnicie avantajoasă. Când Guță își dă seama de cruda realitate, divorțează fără șovăire. Coana Ralița din *Între acareturi* este o altă coană Anica din nuvela lui Gîrleanu *O zi ca altele*, cu mania scuturatului prin casă. E în stare chiar să vorbească dojenitor cu firele de praf: „Bată-te, pacoste! Pe unde intrași, nene? Apoi îl șterge repede, ca să nu-l mai vadă în ochi". Culmea era că se despărțise de soțul care nu iubea scuturatul și că seara se ruga lui Dumnezeu să-i țină zilele și să-i dea sănătate „ca să poată scutura". Un maniac e și Tudorache

---

Nenea (1916), *Un dor împlinit* (1919), *Nuvele* (1923), *Moș Stan* (1923), *Un om în toată firea* (1927), *Domnul Dincă* (1928), *Lume de ieri, amintiri vesele și duioase* (1943).

BIBL. *Scrieri alese*, ediție îngrijită și prefațată de Teodor Vârgolici, E.P.L., 1966.

Teodor Vârgolici, *Doi nuveliști: Emil Gârleanu și I. A. Bassarabescu*, E.P.L., 1965.

din *Un dejun*, fost maior în Garda națională, cu gândul numai și numai de a da o masă cu mare fast, atunci când i-o veni partidul la putere.

De la o vreme se simte însă maniera, și cititorul începe să-și pună întrebarea, firească, dacă nu cumva această proză provincială e făcută anume spre a epata, să zicem, gusturile cititorilor „rafinați" ai metropolei. Oricum — și oricât de bine în pagină ar fi pusă —, rămâne de mirare psihologia lui Tase Moinea din *Spre Slatina*, care, în 40 de ani, călătorise o singură dată cu trenul și acum, pregătindu-se să meargă la fiu-său, până în târgul de pe malul Oltului, trăia febra unui cosmonaut, terorizat de ceea ce azi se cheamă numărătoarea inversă:

„E îngrijorat, se vede. Și cum să nu fie?... Peste două zile, pe care le numără într-una pe degete și tot nu le pricepe: vineri, sâmbătă, două... una, două; vineri, sâmbătă, peste două zile, adică duminecă, la opt dimineața, va trebui să săvârșească unul din actele cele mai primejdioase din viață: să meargă cu trenul".

Umorul lui I. A. Bassarabescu trebuie însă neapărat presupus cam peste tot. Acolo unde este practicat anume, rămâne savuros, mai ales prin acea dezvăluire crasă, simpatică până la urmă — prin naivitatea unor oameni dintr-o vreme când bacalaureatul mai era o raritate și te scutea de umilința față de „mai-mari" — incultură a veleitarilor provinciali. În *Don Bazil*, spre pildă, nu atât locotenentul Jonnescu, asupra căruia e îndreptată șarja, e interesant, cât mai ales preopinenta sa, profesoara de limba română și filozofie din oraș, care se dedă la discuții înalte cu militarul ce ține să facă o distincție netă între noțiunea de „cinste" și aceea de „onoare", prin cinste el înțelegând situația clară „numai când ne tratăm cu țuică." Nicu Dănuleanu din *Obuzul* — numele gazetei din opoziție pe care o conduce într-un târg de provincie — iubește citatul latinesc și strigă: „N-avem oameni... Nu sunt oameni... Trebuie să le dăm la cap... Să tăiem în carne vie! *Quosque tandem! Qupsque tandem!*" Ca eroii lui Caragiale, el nu are deloc sentimentul încălcării vreunui principiu când dă colaboratorilor îndrumări de felul următor:

„Mai întâi vizezi într-un deputat, într-un Ghiță Georgescu, pe care nu-l putem ataca, deoarece e văr bun cu nevastă-mea. Opoziție, opoziție... însă până la rude."

C. SANDU ALDEA[1]

Pentru că în scrierile unor Șt. O. Iosif sau Emil Gârleanu — ca să nu mai pomenim de Sadoveanu ori Agârbiceanu, I. A. Bassarabescu și alții — se descopereau multe elemente *realiste*, în contradicție cu mișcarea de la *Sămănătorul*, considerată drept o *diversiune* până de curând, un sămănătorist pur era declarat Sandu-Aldea (14.XI.1874-21.III.1927). Fiu de țărani din Tichilești Brăilei, cu studii de agronomie la Paris și Berlin, profesor apoi la Școala de agricultură de la

[1] BIBL. *Pe drumul Bărăganului*, Nuvele și schițe, E.P.L., 1969.

Scanned with OKEN Scanner

Herăstrău, colaboratorul asiduu al *Sămănătorului* impunea mai întâi prin originea sa socială. În al doilea rând, el se distinge categoric, prin talent, prin o anume vigoare specifică a scrisului său, de unii confrați din juru-i, cum ar fi Ion Adam, amintitul Vasile Pop, Romulus Cioflec, Chiru Nanov și alții cu totul uitați. Lăsând la o parte împrejurarea că a fost lăudat de subiectivul în mai multe privințe Iorga, este de remarcat că opera lui a fost analizată cu deferență de Ibrăileanu.

Cu povestirile grupate în volumele *În urma plugului* (1905), *Pe drumul Bărăganului* (1908), cu romanul *Două neamuri* (1906), și cu niște note de călătorie, C. Sandu-Aldea este numai un sămănătorist mai specific, vizibilă fiind la el tendința de proslăvire a boierimii de neam, la care se adaugă și unele tente naționaliste. Teza e pusă clar în *Două neamuri:* arendașii greci Mișu și Iani Livaridi, specii de Tănase Scatiu, sunt puși în conflict cu bătrânul boier de viță veche Măcieș, căruia i se alătură preotul Vărsătureanu, dascălul Carpen, Nicolae Pleșea, Mărioara Crivăț — aceasta din urmă fată boierească din flori —, totul sistematizat și privit dintr-un unghi mai țărănesc, spre deosebire de *Viața la țară*, unde Duiliu Zamfirescu reprezenta pe acela al boierimii, cu mult mai mult realism și, indiscutabil, cu o artă superioară. Analizând atent romanul, Ibrăileanu (în vol. *Scriitori și curente*) îl declară inferior altor scrieri ale autorului, tocmai din pricina accentului xenofob și, în fond, lipsei de concordanță cu realitatea.

Altfel privit, scriitorul brăilean aduce o notă aparte, spre deosebire de Gârleanu, deloc neglijabilă în sine, reluată cu succes de unii dintre prozatorii noștri contemporani: energia, forța instinctuală aproape, impulsivitatea naturilor elementare, năprasnice, ale bărăgănenilor de lângă bălțile Dunării. Sima Baltag, de pildă, din nuvela cu același titlu, este o asemenea fire aprigă, interesantă: fecior de oameni săraci, slugărind din greu, prin asprime și vrednicie ajunge vechil boieresc; apoi soarta îl aduce argat în gospodăria unui popă pe a cărui nevastă o iubește cu patimă; insul e capabil de fapte ieșite din comun: răpune un taur furios izbindu-l cu un mai între coarne, încearcă a fugi peste Dunăre cu iubita în brațe și moare apoi înghițit de valurile fluviului amestecate cu sloiuri de gheață.

*

Prozatorii sămănătoriști sunt numeroși. Între aceștia mai pot fi menționați foarte productivul ION DRAGOSLAV (1875-1928), adevărat țăran devenit scriitor, cu traista plină mereu de manuscrise, ca mai târziu I. C. Vissarion, VASILE POP (1875-1931), crezut de Iorga egal cu creatorul *Hanului Ancuței*, CHIRU-NANOV (1882-1918), ROMULUS CIOFLEC (1882-1955) etc. Ceva mai răsărit este vasluianul ION ADAM (1875-1911), cu volumele *Lângă vatră* (1900), *Flori de câmp* (1900), *Din viață* (1910), *Vorbe de clacă* (1910) și multe altele, unde temele și subiectele sadoveniene, cel din nuvela *Păcat boieresc*, spre pildă, sunt reluate și refăcute la infinit, fără nici un talent. Același lucru se poate spune și despre romanele în ciclu *Rătăcire* și *Sibaris* (1902), unde e vorba de un nefericit Bujor

îndrăgostit fără leac de o „duduie", capabil de cele mai teribile gesturi, să-și taie brațul, bunăoară, și să-l arunce în fața boieroaicei. Sadovenian este și NICUȘOR BELDICEANU (1881-1923), fiul poetului socialist, mai ales în culegerea *Cea dintâi iubire* (1906), cu fel de fel de povestiri cu haiduci și țărani chinuiți de boieri, dar și cu scene idilice din viața satului. Între mulții ardeleni sămănătoriști, certat cu Iorga, dar prieten statornic al lui Coșbuc, aflăm pe ION GORUN (pseudonimul lui Al. Hodoș: 1963-1929), gazetar foarte activ, animator de publicații, traducător avizat din Kant și Goethe, autor al unore proze pe teme sentimentaliste, în *Robinson în Țara Românească* (1904) și *Lume necăjită* (1911).

ILARIE CHENDI[1] ȘI ALȚI CRITICI

Prieten cu Ion Gorun, cu Șt. O. Iosif și Coșbuc era sibianul ILARIE CHENDI (21.XI.1872-25.VI.1913), criticul sămănătorist, mult mai ponderat decât Iorga, bun cunoscător al literaturii europene a vremii și de aceea capabil a formula judecăți de valoare mai trainice. Din principiu, însă, Chendi nu aproba simbolismul și pe Macedonski, preferând a lăuda scrierile apropiate de sămănătorism, pe ardelenii Iosif, Goga, Gârleanu, Agâr-biceanu, admirând și pe C. Sandu-Aldea, părtinitor uneori cu scriitorii ce-i erau prieteni, precum Ion Gorun și soția acestuia, Constanța Hodoș, ori dramaturgul brașovean Zaharia Bârsan.

Ilarie Chendi

Altminteri, criticul afișa principiul obiectivității, întâmplându-i-se să scrie cu înțelegere despre un simbolist ca Ștefan Petică și chiar despre drama *Manasse* de Ronetti Roman, respinsă vehement de Iorga. După cum reiese dintr-o „schiță" critică consacrată lui Sadoveanu, Chendi rămâne perfect conștient că, între oamenii de litere, „oameni de temperament", comentatorul literar se cuvine a fi mai curând „un dascăl rece și șters, pentru a putea stărui în obiectivitate". Forma aleasă de el în judecarea operelor literare este foiletonul (un volum de critice se și intitulează *Foiletoane*, 1904), „mijlocul cel mai sigur de a transmite cititorilor, ca prin o convorbire liberă și nesilită, adevăruri și informații asupra oricăror probleme."

[1] BIBL. *Pagini de critică*, ed. îngrijită, studiu introductiv, note și bibliografie de Vasile Netea, Buc., E.P.L., 1969.

Scanned with OKEN Scanner

Chendi a dat și câteva utile lucrări de istorie literară, culese în volumul de *Portrete literare* (despre Creangă, Eminescu, Alecsandri, Al. Odobescu, Gh. Asachi etc.). Meritul lui cel mai mare în acest domeniu este de a fi inaugurat eminescologia, atât prin studiul publicat în volumul *Preludii* (1903) —, unde se emite ideea că poetul nu a fost pesimist —, cât mai ales prin publicarea deosebit de îngrijită pentru acea vreme a unor postume, în primul rând a poeziilor populare eminesciene, însoțite de un alt studiu pertinent.

Acestei inițiative se alătură alți doi critici și istorici literari ardeleni, formați de *Sămănătorul*, ION SCURTU (1877-1922)[1] și GH. BOGDAN-DUICĂ (1865-1934)[2] — acesta din urmă după ce a debutat la *Convorbiri literare*, sub aripa lui Maiorescu — care, nu fără impulsul primit din partea lui Iorga, vor consacra o mare parte din activitatea lor publicării postumelor lui Eminescu și studierii, descoperirii de documente în primul rând, a o serie întreagă de probleme legate de viața și opera marelui poet, rămas mereu în atenția generațiilor.

[1]. BIBL. *Mihail Eminescu's Leben und Prosaschriften*, Leipzig, 1903.

[2]. G.C. Nicolescu, *G. Bogdan-Duică*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tom. 15, 1966, nr. 3; D. Petrescu, *G. Bogdan-Duică*, col. „Universitas", ed. Minerva, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

POPORANISMUL ȘI „VIAȚA ROMÂNEASCĂ“[1]

Luându-se mai mult după asemănarea de suprafață, cum că cele două curente, sămănătorismul și poporanismul, au în centrul preocupărilor lor țărănimea, unii le confundau, când de fapt ele sunt îndeajuns de diferențiate, ba chiar opuse în anume aspecte. Nicolae Iorga și adepții săi arătau că poporanismul nu a existat decât ca o variantă palidă a sămănătorismului, varianta lui liberală, spre deosebire de cea conservatoare, autentică. Nu a lipsit nici opinia conform căreia curentul dezvoltat în primii aproximativ zece ani de la începuturile *Vieții românești*, în special, până la primul război, ar fi fost un socialism deghizat. E. Lovinescu îl repudia, ca refractar la tendința de sincronizare a literaturii române cu celelalte literaturi europene, iar Ovid Densușianu l-a considerat multă vreme chiar primejdios, ca pe o mișcare cu caracter subversiv ce ar fi urmărit „să aprindă focul urei de clasă, să deștepte o vinovată dușmănie contra celor de sus.“

Istoricește, poporanismul își are punctul de plecare în câteva articole publicate — sub diferite pseudonime: *C. Scorțescu, C. Șărcăleanu, Observator ipohondric* etc. — de către C. Stere, proaspăt refugiat politic din Rusia țaristă, în ziarele ieșene, mai cu seamă în *Evenimentul*, care apăreauprin 1893. Influențat de teoriile narodniciste (de unde, prin traducere, e adoptat și termenul provenit din rusescul „narodnicestvo“). C. Stere critica, în amintitele articole, mișcarea socialistă de la noi pentru caracterul ei internaționalist, ca și pentru faptul de a fi neglijat rolul intelectualității. Totodată, critica mai venea și în sensul că socialiștii români nu se sprijineau pe masa țărănimii, Stere fiind și el de partea opiniei lui Gherea care considera că în țara noastră proletariatul era insuficient dezvoltat: „Socialiștii români — arată el — n-ar trebui să mărginească atenția lor la

[1] BIBL. Dumitru Micu, *op. cit.*, pag. 48; Const. Ciopraga, op. cit. p. 80; Zigu Ornea, *Poporanismul*, Ed. Minerva, 1972.

proletariat, în sensul european, pe când țărănimea compune majoritatea enormă, covârșitoare, a clasei muncitoare". În fine, după exemplul narodnicilor, C. Stere chema intelectualitatea să îmbrățișeze ideile poporaniste și izbutea, în cele din urmă, a converti o mare parte dintre liderii socialiști să trădeze cauza mișcării și să treacă, în 1899, în tabăra liberală.

Stere, a cărui cultură și personalitate se impuneau, găsi de îndată, mai întâi între intelectualii ieșeni, în special printre cei formați în jurul *Contemporanului* și în cercurile socialiste, adepți fervenți. Sofia Nădejde, Spiridon Popescu și mai cu seamă Ibrăileanu sunt dintre aceștia.

Când, la 1 martie 1906, apare la Iași revista *Viața românească*, din inițiativa lui, secondat de dr. I. Cantacuzino, de scriitorul și naturalistul Paul Bujor, Ibrăileanu devine secretarul de redacție și principalul animator al publicației. În această calitate, el își asuma de îndată sarcina definirii poporanismului literar.

Încă din unele articole publicate în *Curentul nou*, revistă condusă de H. Sanielevici, la Galați, ca și din altele, inserate în paginile *Evenimentului literar*, sub pseudonime, mai ales sub acela de *Cezar Vraja*, Ibrăileanu dezvolta ideile lui Stere și căuta delimitarea poporanismului de sămănătorism, respingând și condamnând atât naționalismul, cât și idealizarea țăranului în literatură. În seria de articole din *Viața românească* criticul are o atitudine oarecum diferită. El tinde să dizolve doctrina politică de sorginte narodnicistă într-un crez literar.

Ce este de fapt poporanismul ca ideologie literară? Ca și în cazul sămănătorismului, e greu de spus în termeni clari, chiar și pentru Ibrăileanu. Cu prea puțină dreptate, el îi căuta rădăcini în istoria culturii, mergând până la Kogălniceanu, Russo și Negruzzi. Concluzia ultimă era că poporanismul, care păstra din teoriile gheriste ideea tendenționismului în artă — modificată anume pentru împrejurări —, cerea de la scriitori simpatie pentru clasa țărănească, în marginile, neapărat, impuse de adevăr. În chipul acesta, curentul *Vieții românești* se înfățișează, chiar de la început, mai mult ca o stare de spirit constând într-un fel de înțelegere, de compasiune pentru clasa considerată ca oprimată, clasă pentru care intelectualii — și nu numai scriitorii pur și simplu — ar avea un fel de datorie în a-i apăra interesele și a o lumina.

Ca și sămănătorismul deci, dar spre deosebire de simbolism, poporanismul nu este o doctrină literară pură și simplă, bine articulată teoretic. Și într-un caz și în celălalt, cu deosebirile arătate, literatura era implicată pe fundalul unui cadru ideologic și cultural-politic mai larg. Poporaniști puri, ca și sămănătoriști puri, n-au existat, în afara câtorva scriitori și a câtorva opere de mai mică importanță, cum ar fi un Spiridon Popescu, anume elemente din schițele și povestirile unor I. Mironescu, Jean Bart, Calistrat Hogaș etc. Ibrăileanu însuși, începând cu a doua etapă a apariției *Vieții românești* — întreruptă în timpul primului război — va declara că încetează de a mai fi poporanist.

Ca atare, revista ieșeană, poate cea mai importantă publicație din perioada interbelică, va promova o literatură bogată și va grupa în jurul ei scriitorii cei mai

Scanned with OKEN Scanner

valoroși ai vremii. Chiar de la început, între colaboratori, aflăm nume amestecate: Șt. O. Iosif, D. Anghel, Octavian Goga, Jean Bart, Spiridon Popescu, G. Topârceanu, M. Sadoveanu, AL. Philippide, Otilia Cazimir, Cezar Petrescu, Demostene Botez, I. Agârbiceanu etc. — semn al aprecierii valorii literare înainte de orice —, la care se vor adăuga altele, tot mai prestigioase, ca I. Al. Brătescu-Voinești, Gala Galaction, Tudor Arghezi, chiar Ion Barbu și Hortensia Papadat-Bengescu, Rebreanu, Mateiu Caragiale etc. Între criticii literari de frunte, alături de M. Ralea, care, încă cu trei ani înainte de moartea lui Ibrăileanu, va prelua conducerea revistei, în 1933, mutând redacția la București, aflăm pe Paul Zarifopol, Tudor Vianu, G. Călinescu și alții. Curentul poporanist se transformă astfel, treptat, în curentul *Vieții românești*. Revista avea și editură proprie, în care tipărea o mare parte din operele scriitorilor dintre cele două războaie. În sfârșit, o foarte importantă publicație literară, săptămânalul *Adevărul literar și artistic* (București, 1920-1939) — odată cu *Lumea* (1924-1926) și *Însemnări ieșene* (1936-1940) — susținea ideile promovate de Ibrăileanu și de colaboratorii săi.

G. IBRĂILEANU [1]

G. Ibrăileanu

Cu G. Ibrăileanu, de este nevoie să trasăm un profil istoric-evolutiv al criticii literare românești, intrăm într-o fază nouă: aceea a soliloculuí dialectic vibrant, revelator în modul cum spiritul se deschide în fața operei. Marii critici de până acum, — Heliade, Maiorescu, Gherea —, fundamental deosebiți unul de altul prin idei și temperament, au cel puțin o trăsătură comună: sunt peremptorii, afirmă sau neagă, laudă sau resping, analizează și explică în numele unor principii, mai mult sau mai puțin consecvent urmate. La fel procedau și unii dintre contemporani, Iorga, M. Dragomirescu, Ovid Densușianu. Nimic din aceste *atitudini* la Ibrăileanu, deși principiile și, la un moment dat, chiar convingerea că face critică „științifică" se pot vedea cu ușurință. Și relativismul impresionist lovinescian e de

[1] G. IBRĂILEANU (25.V.1871-10.III.1936) s-a născut la Târgu-Frumos, într-o familie de condiție modestă. Rămas orfan, mai întâi de mamă și apoi de tată, ajutat numai de rude sărace cu totul, o dată și prin subscripție publică, face gimnaziul la Roman și liceul la Bârlad, abia asiduitatea

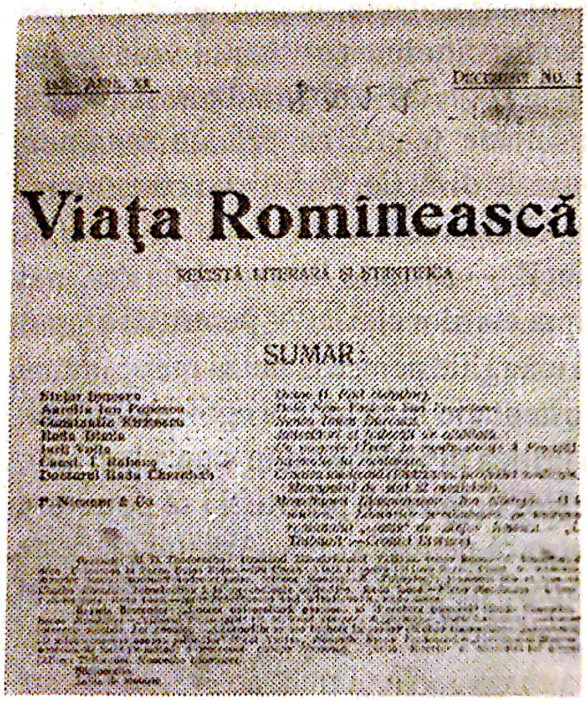
respins. Criticul nu are deloc aerul de a domina opera discutată, prin comentarii care să reverse scântei în juru-i. El este primul comentator care a înțeles să se supună realmente și, am zice, cu un fel de umilitate de cititor de rând, obiectului *observației* sale, opera literară. Nu a avut niciodată ambiția de a străluci, nu și-a dat, cum singur spune într-un loc, „tortura de a stiliza". A scris repede, „pe marginea cărților", ce avea de scris, ieșind în public, cum tot el spune, „fără cravată", nepăsător de ce va zice lumea. Vanitatea de a fi artist îi era străină și afecta chiar un soi de cinism când zicea că nu se simte aparținând „tagmei". Atitudinea criticului voia să fie aceea a observatorului acut care privește „acest obiect" — opera literară — „cu atenție" cât mai încordată, întorcându-l pe toate fețele, ca pe „un fenomen fiziologic". Articolele și le scria direct pe masa de disecție, fără nici o ceremonie, „cu mâinile pline de sânge", cum spune G. Călinescu.

Era capabil — a dovedit-o cu prisosință! — să scrie literatură de cea mai înaltă calitate, să conceapă studii capitale asupra marilor clasici — pentru că timpul venise — și totuși a preferat să-și cheltuiască energiile pentru o cauză mai comună și mai nobilă, fără a pune nici cea mai mică ostentație în uciderea egoismului său. S-ar putea spune că, chiar dimpotrivă, făcea critică din plăcerea în sine a lucrului, cu un fel de nărăvire sublimă. Cuvintele cu care caracteriza pe artiști i se potrivesc lui însuși mai întâi: „Orice artist e soliloc, creează pentru a crea. Artistul clădește o lume — opera de artă — fără nici o preocupare de public..." Însă chiar în acest nobil dezinteres, atât de rar întâlnit, stă militantismul lui arzător, fanatic aproape: ca unul dintre acei căpitani de poveste, de la masa redacțională a revistei la care robea, a împins spre gloria literară legiuni de scriitori, singur el rămânând la urmă pe câmpul de bătaie, cu sabia goală în mâini, cu barba-i răvășită, încă de obscure îndoieli, ori înfășurat în neagra-i pelerină, fără lauri și pradă, fără grija pentru celebritatea postumă chiar. A trăit 67 de ani, dar nu și-a publicat operele complete în ediție definitivă.

---

la învățătură salvându-l la timp de a nu fi silit să intre de foarte tânăr ca funcționar mărunt la căile ferate. La Bârlad, avu coleg pe Raicu Ionescu Rion, împreună cu care funda societatea „Orientul", unde elevii din clasele mai mari țineau comunicări literare, științifice, socialiste, discutau poezia lui Eminescu și se declarau adepții ideilor promovate la *Contemporanul*. În spiritul acestei reviste, edita la Roman, în 1889-1890, împreună cu Panait Mușoiu și Eugen Vaian, *Școala nouă*, publicație „socialistă" și „ateistă", unde tânărul tipărea și versuri de inspirație eminesciană. În 1890, după trecerea bacalaureatului, se înscrie la Facultatea de litere și filozofie a Universității din Iași. Ca student, frecventa cercurile socialiste conduse de Ion Nădejde, unde ținea conferințe — *Darwinismul social*, între altele, scriind în același timp, sub pseudonimul *Cezar Vraja*, la început, articole de orientare marxistă și materialistă, în *Munca*, *Adevărul*, *Critica socială*, *Evenimentul literar*, *Lumea nouă* etc. Absolvind Școala Normală Superioară, în 1894, și luându-și licența în anul următor, în 1896 e numit profesor suplinitor la gimnaziul din Bacău. La Liceul Național din Iași începe a preda în 1901, examenul de capacitate și titularizare și-l trece în 1902, iar din 1908 funcționează ca profesor suplinitor la catedra de Istoria literaturii române moderne a Facultății de litere din Iași. Numirea definitivă se va face abia în 1912, în urma trecerii tezei de doctorat cu subiectul *Opera literară a d-lui Vlahuță*. Mai mult din inițiativa lui, dar și cu sprijinul și participarea lui C. Stere și a lui Paul

Revista *Viața românească*, al cărei suflet a fost și pe care, în fapt, însuși a întemeiat-o, voia mai întâi s-o încredințeze conducerii lui Gherea. Numai faptul că refuzul a fost categoric l-a determinat pe Ibrăileanu să-și asume marea sarcină, perfect conștient că nimeni altul n-o mai putea purta pe umeri. Dacă apoi a luptat pentru câștigarea unor titluri academice a făcut-o numai în vederea asigurării materiale a vieții omului, ridicat de jos, din cea mai cruntă sărăcie, și în condițiile unei societăți și pe atunci vrăjmașă în recunoașterea meritelor personale. A trăit simplu de tot, mulțumit cu foarte puțin — de vreme ce se putea vedea înconjurat de groaza de cărți, în nopțile-i de veghe —, încântat, în cele din urmă, ca un copil, până și de obținerea unui permis gratuit pe calea ferată, cu totul inutil în ceea ce-l privea. Lecția lui Ibrăileanu e superbă pentru posteritate: ce-ar fi, să zicem, a supune pe criticii și profesorii noștri de azi la un examen de *capacitate* ca acela susținut de el în 1902, unde ar trebui să răspundă la următoarele chestiuni, propuse de o comisie formată din Titu Maiorescu, Ion Bianu și Dimitrie Onciul: „Filozofia lui Locke", „Morala stoică", „Pozitivismul francez", „Morala kantiană", „Valoarea silogismului" etc., pe lângă: „Sintaxa pronumelui", „Conjugarea română comparată cu cea latină",„Formele flexionare vechi românești dispărute din limba modernă" etc., odată cu: „Poezia epică în literatura română",


Viaţa Romînească

REVISTĂ LITERARĂ ŞI ESTETICĂ

SUMAR:

Viața românească

Bujor, ia ființă în martie 1906, la Iași, revista *Viața românească*, al cărei secretar de redacție și suflet, spirit rector, Ibrăileanu a fost întreaga sa viață. Între 1916-1920, când *Viața românească* își întrerupe apariția, scotea, tot la Iași, cotidianul *Momentul* și săptămânalul *Însemnări ieșene*. Volumele de critice i-au apărut în următoarea ordine: *Spiritul critic în cultura românească* (1909), *Scriitori și curente* (1909), *Opera literară a d-lui Vlahuță* (1912), *Note și impresii* (1920), Scriitori români și străini *(1926)*, *Studii literare* (1930). Culegerea de aforisme *Privind viața*, apărea în volum în 1930, iar romanul *Adela*, *Fragment din jurnalul lui Emil Codrescu*, în 1933. În același an, doborât de muncă și de boală, e nevoit să încredințeze conducerea revistei lui M. Ralea și lui G. Călinescu. Peste trei ani, la 11 martie 1936, murea la București.

BIBL. *Studii literare*, ediție îngrijită și prefațată de Savin Bratu, Editura Tineretului, 1957; *Pagini alese*, ediție îngrijită și prefațată de Mihail Ralea, I. II, E.S.P.L.A., 1957; *Adela* (cuprinzând și *Amintiri din copilărie și adolescență* și *Privind viața)*, E.P.L., 1966; *Studii literare*, antologie, studiu introductiv și note finale de Ion Bălu, Editura Tineretului, 1968 , col. „Lyceum"; *Opere*, I-X, Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, prefață de Al. Piru, Ed. Minerva, 1974-1981.

AL. Piru, *G. Ibrăileanu Viața și opera*, 1967, E.P.L., Mihai Drăgan, *Ibrăileanu*, Ed. Albatros, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

„Poezia dramatică", „Satira în literatura română", „Modul de predare a metricei și poeticei" și alte câteva?

Așa cum reiese din *Amintiri din copilărie și adolescență*, în activitatea desfășurată la „Orientul" — societate întemeiată împreună cu Raicu Ionescu, la Bârlad, pe când era elev de liceu — în ceea ce a publicat în revista *Școala nouă* din Roman, în 1889, împreună cu Panait Mușoiu și Eugen Vaian, în seria de articole apărute apoi în *Munca*, *Adevărul*, *critica socială*, *Evenimentul literar*, *Lumea nouă* etc., până prin 1895, Ibrăileanu a fost un socialist convins, ateu și materialist în gândire.

Admirator al lui Eminescu, încă din adolescență, ca toți „proletarii intelectuali culți" ai vremii, nu mai puțin covârșit de influența mișcării de la *Contemporanul* și a lui Gherea, tânărul Ibrăileanu făcea în acești ani profesiune de credință realistă și militantă, considerând arta neapărat ca „armă admirabilă în lupta de clasă". În lumina *Psihologiei de clasă* — titlul unei serii de articole —, romanele *Dan* de Vlahuță și *Intim* de Traian Demetrescu erau analizate cu lux de amănunte, criteriul principal fiind acela că „fenomenele psihice, viața sufletească a oamenilor e condiționată, se deosebește după clasa din care fac parte". Ca și Gherea, în *Darwinismul social* (1902), Ibrăileanu considera pesimismul lui Eminescu și al altora ca pe o manifestare a „disperării pasive" din partea claselor mijlocii amenințate de dezvoltarea burgheziei capitaliste. Darwinismul era aplicat cu multă suplețe la legile de dezvoltare ale societății. Nu mediul natural, ci evoluția relațiilor sociale rezultate din viața economică și politică duce la dispariția vechilor clase din arena istoriei:

„Burghezia — profețește în gol Ibrăileanu — va pieri pentru că este nu numai nefolositoare, dar chiar dăunătoare producerii... Este nefolositoare pentru că nu are nici un rol în producere. Este dăunătoare, deoarece caută, pe cât poate, să nu facă investiții, să nu introducă mașini noi, căci atunci trebuie să piardă o parte din capital în mașinile ce le are și pentru că simte instinctiv că orice investiție, grăbind centralizarea bogățiilor, pe de o parte, și mărind proletariatul și armata de rezervă, pe de alta, este un pas spre pieirea sa."

Sub influența lui C. Stere însă, începând de prin 1895, criticul — care va trece și el la liberali, în 1899 —, înclină tot mai mult spre poporanism. După cum reiese din niște *scrisori deschise* către Gherea, propriu-zis convingerile socialiste nu l-ar fi părăsit. Însă viitorul conducător al *Vieții românești* era tentat tot mai mult să creadă în tezele conform cărora venirea la putere a socialismului nu era posibilă decât după victoria acestuia în țările occidentale. Se străduia să se convingă mai întâi pe sine — căci de fapt Gherea, cel căruia îi erau formal adresate scrisorile, era „convins" de mai înainte — de slaba prezență și putere a proletariatului în România.

Poporanismul profesat la *Viața românească* de la bun început, dar și mai înainte, se îmbină la Ibrăileanu cu teoria specificului național. Influența lui Stere se poate să se fi manifestat și în această privință, dacă avem în vedere unele dintre

articolele lui, puține de altfel, scrise pe această temă, cum ar fi cele referitoare la poeziile lui Goga, de pildă. Cultura, incomparabil mai întinsă în domeniul literar a lui Ibrăileanu, măsura, venită odată cu maturitatea deplină, și bunul-gust au darul de a-l face pe critic tot mai convingător, cel puțin pentru scriitorii vremii, atrași tot mai mult de prestigioasa revistă ieșeană. Păstrând dezideratul realismului și delimitându-se hotărât de sămănătorism, care tindea să idealizeze viața patriarhală a satului, mentorul revistei își găsea înaintași, pe urmele lui Kogălniceanu sau Alecu Russo, și căuta să dirijeze atenția mânuitorilor condeiului spre țărănime, spre realizarea spiritului românesc în literatură. Chiar din primul număr citim:

„Și spiritul românesc, considerarea lumii și reacția față cu lumea, fiind mai nepervertit, mai curat, la poporul românesc de la țară, numai acei scriitori vor prezenta spiritul românesc care sau fac parte din țărănime și n-au rupt legăturile cu ea, ca, luând pe cei mai tineri, de pildă, Octavian Goga și Ciocârlan (ultimul nume pare a fi adus să servească demonstrația numai întrucât e vorba de un scriitor eminamente țăran, n.n.), sau care, dacă nu fac parte din țărănime, și-au plecat urechea la popor, s-au botezat în izvorul curat și românesc al sufletului popular, ca de pildă Sadoveanu, sau fac parte dintr-o clasă superioară, dar care, prin cauze istorice, trăind cu poporul, departe de influențele nefaste străine care au trecut peste aceste țări, și-au păstrat sufletul românesc, ca de pildă clasa boiernașilor... din care face parte Brătescu-Voinești."

S-ar părea că printre întortocheatele meandre ale unei fraze ca cea de mai sus, răsună o notă sămănătoristă: „suflet curat" și „românesc", invocarea lui Brătescu-Voinești, provenit din clasa „boiernașilor", dar rămas neatins de influențe străine etc. Însă, nu, criticul este departe de intransigența lui Iorga. La rigoare el este dispus a admite o literatură chiar și cu subiecte străine, nețărănești. Condiția limită ar fi numai aceea ca țărănimea să fie văzută cu simpatie și ca totul să fie privit prin „prisma românească". Realismul capătă apoi numaidecât întâietate în concepția criticului. Recapitulând, mai târziu, activitatea începuturilor *Vieții românești*, Ibrăileanu se mândrea a fi luptat pentru un punct de vedere „democratic și moral", „progresist și umanitar", opus „reacționarismului" tradiționalist:

„În literatură, poporanismul nostru a fost punctul de vedere democratic și moral din care am privit acea parte a literaturii care tratează despre țăran. Tendinței reacționare și tradiționaliste de a zugrăvi pe țăran ca o mărturie vie și venerabilă a trecutului, sădind în sufletul cititorului dorința imorală de a vedea pe țăran veșnic rămas în urmă, i-am opus tendința progresistă și umanitară de a zugrăvi pe țăran în chip realist, așa cum este, mizer și dezarmat, spre a sădi în sufletul cititorului nemulțumirea de realitatea prezentă și dorința de a contribui la ridicarea țărănimii."

Acest bilanț era formulat în 1920, în fața lui H. Sanielevici, care tocmai declarase „falimentul" poporanismului. Acum Ibrăileanu afirma categoric părăsirea poporanismului, însă numai datorită faptului că idealurile pentru care acesta luptase erau — credea el — pe punctul de a se putea înfăptui, dată fiind împroprietărirea țăranilor și acordarea votului universal, după război. E adevărat că acestea au contribuit într-o măsură oarecare la sondarea rezervorului imens de energii naționale care este țărănimea. Însă, pe de altă parte, și împroprietărirea țăranilor, îndeajuns de limitată, și acordarea votului universal au avut, orice s-ar spune, un caracter de reformist, în multe privințe.

Scanned with OKEN Scanner

În orice caz, după 1920, fără a deveni un „estetist", criticul înclină să acorde primatul esteticului în artă. Dar ideea fusese exprimată cu mare claritate chiar de la 1906-1907, în articolele în care, polemizând cu Marin Simionescu-Râmniceanu, E. Lovinescu, M. Dragomirescu, Ovid Densușianu și alții, se apăra de acuzația de tezism, în termenii cei mai exacți cu putință:

„Când studiezi idealul unui scriitor înseamnă că prealabil ai admis valoarea estetică a operei: altminterea, despre o operă care nu e artă nu se poate discuta nimic; ea nici nu există! Cel mult poți vorbi de intențiile omului, dar niciodată de semnificația operei, pentru că „opera" nu există".

Tot atât de precis și convingător era demonstrată și inerența tendinței în artă, în *Morala în artă*, articol apărut de asemeni în 1906: „Noi nu suntem în contra „artei pentru artă" și pentru „arta cu tendințe" — afirma criticul dezarmând până la limita tuturor concesiilor parcă. „Noi susținem că nu există „artă pentru artă".

Ceva mai înainte, în *Cu prilejul foiletoanelor lui Caragiale* (1901), Ibrăileanu punea discuția pe terenul strict psihologic și ajungea la aceleași concluzii, ba chiar mai mult, la observația fină cum că însăși „indiferența" în artă sau față de artă implică o atitudine:

„Mie unuia mi se pare că tendenționismul în artă e lucrul cel mai sigur și mai ușor de înțeles de pe lume. Primele elemente de psihologie îl justifică: dacă nu poate exista o simplă senzație fără o parte afectivă, e natural că orice cunoștință va fi însoțită de un sentiment. Un lucru va plăcea, nu va plăcea, ori, extrem de rar, va fi indiferent. (Noțiunea de „indiferent" este corelativă cu noțiunile de plăcere ori neplăcere). Și un scriitor va simți ori plăcere, ori neplăcere, ori indiferență față cu tipurile și întâmplările pe care le descrie, atitudinea asta cu opera sa proprie e tendința scriitorului."

La aceste păreri Ibrăileanu va rămâne statornic în întreaga sa carieră, ca și în cazul afirmării continue a necesității specificului național. Patosul convingerii cu orice preț și minuția argumentării strânse îi sunt caracteristice din capul locului, din chiar primul număr al *Vieții românești*, unde scria:

„Și dacă literatura este *depozitara* sufletului unui popor, oglinda sufletului lui, dacă artiștii sunt reprezentanții *prin excelență* ai sufletului unui popor, *încarnarea* acelui suflet, mai mult decât în oricare alți fii ai poporului, pentru că în el *mai ales* are ecou puternic și ereditatea și lumea dinafară — apoi să fie cu putință ca literatura română să nu fie depozitara *sufletului românesc*, să nu reprezinte adică nuanța specific românească a sufletului românesc? Atenția acelora care se ridică în contra caracterului specific național în literatură sau nu-l bagă în seamă se reduce la putința ca, pe când toate literaturile europene poartă pecetea sufletului național, literatura română să nu poarte pecetea, să n-aibă o individualitate... ci să fie pecetea caricaturizată a altui spirit..."

O primă impresie la citirea *Spiritului critic în cultura românească* — lucrare începută în 1893, publicată fragmentar în reviste după 1905 și strânsă în volum la 1909 — ar fi că acest specific național pentru care Ibrăileanu lupta cu atâta putere nici n-ar fi existat până în vremea sa. Să fie oare această exagerare făcută anume pentru a justifica mișcarea poporanistă? Oricum, afirmația e prea tranșantă:

Scanned with OKEN Scanner

„Toată istoria culturii românești, de la sfârșitul veacului de mijloc până azi, e istoria introducerii culturii străine în țările române; și toată istoria culturii românești din veacul al XVI-lea până azi nu e decât istoria introducerii culturii apusene în țările române și a asimilării ei de către români..."

Pare curios modul cum o asemenea afirmație nu vine în contradicție cu gândirea adversarului celui mai neîmpăcat al „imitației". În *Istoria civilizației române moderne* (1924-1925), E. Lovinescu îi dă aproape aceeași rezolvare, cu deosebire că șeful școlii moderniste și teoreticianul sincronismului nu înțelegea să pună piedici înfluențelor din afară în literatură, ci dimpotrivă, să le justifice și să le încurajeze, în virtutea unor legi ale dezvoltării fenomenului. Amândouă aceste lucrări, prin autoritatea de care s-au bucurat, au avut darul să încurajeze, în epoca interbelică, acel soi de cercetare comparatistă — privit astăzi cam îngust, mecanic, nesatisfăcător — a căutării cu orice preț de influențe străine la scriitorii noștri. Însuși spiritul călinescian, cel mai pătrunzător din toate, pare uneori grevat de o asemenea povară.

Neîndoios însă, problema influențelor prezintă o mare importanță. Atent la exagerările sămănătoriste, Ibrăileanu ține să arate că „nu e nici un popor care să nu fi împrumutat de la altele" — mai ales în cazul literaturii noastre, dezvoltată atât de târziu, dependentă din atâtea puncte de vedere de cea apuseană îndeosebi. Ceea ce supără în carte sunt afirmațiile prea categorice și demonstrația fixată într-o schemă de mai înainte stabilită. După părerea autorului, spiritul critic în cultura românească nu s-a constituit decât în secolul al XIX-lea, odată cu curentul *Daciei literare*, când prin Kogălniceanu și prin Alecu Russo, s-ar fi tras semnalul de alarmă în fața invaziei traducerilor și imitațiilor, selectându-se cu mare grijă numai anumite idei venite din afară. Până la această dată — ne asigură criticul — românii ar fi acceptat cultura străină numai pasiv. Așa ar fi stat lucrurile în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când Coresi traducea cărțile bisericești sub influența sașilor din Ardeal; după cum istoriografia moldoveană din secolul al XVII-lea ar fi înflorit sub impulsul culturii poloneze, într-un fel asemănător explicându-se și fenomenul Școlii ardelene, ca și poezia Văcărești lor de la finele secolului al XVIII-lea. Faptul că un Coresi tipărea cărți românești dintr-o necesitate imperioasă a momentului istoric, strict sub egida ortodoxiei, fără a adera câtuși de puțin la Reformă, existența unor Costin, Neculce sau Cantemir în cultura românească, ca și aceea a lui Ion Budai Deleanu, nu-l tulbură cu nimic pe Ibrăileanu. Cartea pare făcută anume să trezească în cititor reacții și idei contrare, deseori, completări și amendări, cu sentimentul că autorul ei ar trebui neapărat să le accepte, de vreme ce atât de bine par fixate unele momente de vârf ale evoluției spiritului critic, de pildă acela al *Daciei literare* sau al Junimii.

Înfățișând mișcarea spiritului critic în timp, Ibrăileanu discută apoi distribuirea lui și în spațiu, pe regiuni, cu mai multă vervă încă și cu cel puțin tot atâtea contrarietăți, deși argumentele — valabile în sine la prima vedere — curg cu

Scanned with OKEN Scanner

nemiluita. Astfel „curentul poporan", selectarea cea mai adecvată a valorilor culturii apusene în cultura română, a luat ființă, după el, mai întâi printre moldoveni, în virtutea faptului că în provincia de nord-est tradițiile erau mai bogate, dacă nu cumva la mijloc istoricul lasă a se înțelege că ar fi vorba și de un factor temperamental colectiv. În Muntenia, tradițiile culturale fiind „mai slabe", în același timp apărând aici și o clasă de mijloc — inexistentă în Moldova, după părerea lui Ibrăileanu —, curentul latinist și mai cu seamă cel francez din prima jumătate a secolului al XIX-lea au dus la lupta revoluționară, spiritul românesc fiind aici mai puțin „critic" și manifestându-se cu precumpănire în domeniul „utilului", al înnoirilor politice:

„Muntenia, în acest veac — vorbind până în 1880 —, se caracterizează prin *lupta revoluționară împotriva vechiului regim* și prin *inferioritatea culturii*. Muntenia reprezintă, aș putea zice, voința și sentimentul, pe când Moldova mai cu seamă inteligența. Muntenia face o operă mai necesară; ea își cheltuiește energia în lupta pentru schimbarea ordinii sociale, caută să transplanteze din Apus formele sociale. Moldova face opera mai de lux; ea caută să adapteze cultura apuseană la sufletul românesc, caută să transplanteze din Apus formele cugetării."

Întru cât privește Transilvania, ea are, după Ibrăileanu, o poziție de mijloc, în această competiție îndeajuns de arbitrar fixată de critic, cu specificația că acolo libertățile cetățenești fiind mai limitate cultura s-a dezvoltat în condiții încă mai vitrege ca in principate. Furat de demonstrațiile în care singur se angaja, când vine vorba de personalități și opere Ibrăileanu își alege numai exemplele care-i convin. Găsește merite lui Asachi și se face a uita de Heliade cel din epoca *Gramaticii* de la 1828, reținând numai pe rătăcitul întru italienism; trece peste Grigore Alexandrescu — sub cuvânt că versurile nu pot fi luate în seamă când este vorba de spiritul critic (deși s-ar fi cuvenit observat îndeaproape satiricul, fabulistul și culegătorul de poezii populare din Oltenia) —, și laudă pe Alecsandri din comedii, fără a băga totuși de seamă adaptările după francezi; nu introduce în discuție opera profundă a lui Bălcescu și află spirit critic numai lui Kogălniceanu și lui Alecu Russo, care totuși scrisese relativ mult în franțuzește; se încălzește la opera lui Costache Negruzzi și condamnă imitația palidă în romanele lui Bolintineanu, lăsând însă la o parte *Ciocoii vechi și noi* al lui Filimon și așa mai departe.

Ideile acestea vor urmări aproape toată viața pe Ibrăileanu, de unde acuzația de „regionalism" ce i-a fost adusă cu oarecare dreptate. În articolul *Caracterul specific național în literatura română*, din 1922, o listă de scriitori „reprezentativi" pare de tot abuzivă, prin preponderența moldovenilor, între care sunt puși de astă dată și ardelenii. Nu sunt uitați nici Iosif, nici D. D. Pătrășcanu sau Emil Gârleanu, pe lângă toți cei mari știuți. Exagerarea devine evidentă, mai ales când, pe motivul așa-zisei „ralieri", sunt răpiți Munteniei Caragiale și Brătescu-Voinești. Odobescu și Ghica sunt trecuți cu vederea, ca și Filimon, iar despre Duiliu Zamfirescu, ca născut lângă Focșani, Ibrăileanu ne declară că nu se poate decide încă unde să-l treacă.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, *Spiritul critic în cultura românească* rămâne o operă remarcabilă, în multe privințe superioară celei similare datorată lui E. Lovinescu, prin marea vioiciune și lipsă de afectare totală cu care e scrisă, ca un roman al mișcării ideilor de istorie literară. Poate de aceea unele observații rămân deosebit de pătrunzătoare, devenite aproape clasice. Astfel, în cazul lui Costache Negruzzi, Ibrăileanu, reflectând asupra unor citate bine alese din operă, descoperă un precursor al lui Maiorescu și un „junimist avant la lettre", ceea ce este un adevăr plin de semnificații. Semnificativă este și fixarea operei lui Eminescu sub semnul „criticii sociale extreme", după 1880, aproape paralele cu aceea a socialiștilor. Spre deosebire de junimiști, marele poet s-ar apropia de aceștia — după Ibrăileanu — prin faptul că în cazul lui spiritul critic indică „poziția claselor de jos", a păturilor „pozitive" ale poporului.

Când, la începutul acestui capitol, afirmam că, spre deosebire de alți critici, Ibrăileanu se supune obiectului cercetării, n-am subînțeles câtuși de puțin că interpretarea personală ar putea să-i lipsească. Am voit să sugerăm numai faptul că mișcarea spiritului comentatorului operelor se produce în chiar vârtejul textelor, fără — cel puțin aparent — apelul la principii, ca pentru a convinge cu toată puterea. Că este așa o dovedește *Spiritul critic în cultura românească*, unde suntem tentați să-l urmărim în mijlocul atâtor afirmații nedrepte, într-atât de seducătoare este dialectica intelectuală desfășurată aici.

Lăsând acum la o parte principiile estetice deja discutate, care este totuși modalitatea concretă de a face critică la Ibrăileanu? Fără să o știe poate, la început cel puțin — cum cu multă convingere arată Al. Piru în monografia pe care i-o consacră —, Ibrăileanu se înscrie în limitele *„energetismului"*, înțeles ca o teorie a personalității. Criticul nu era deloc străin de curentele de idei de dinainte și de după Bergson, cunoscând adânc mai ales pe psihologii Wilhelm Wundt și William James, „unul din marii mei învățători", spune el despre acesta din urmă. Spirit artist, romantic prin temperament, dar mare iubitor de claritați, din James, în special, reține interesul pentru observație și temperament. Temperamentul scriitorului are un mare rol în creație, dar el nu este un dat fatal, în afara realității, ci un produs al împrejurărilor. Ca atare, dorința de a li se impune și a le domina „energia" sufletului personalității artistului, trebuie presupuse. În dezordonatul numai în aparență eseu *Creație și analiză*, adevărat pseudotratat de critică și teorie literară, unde scriitorul face cele mai neprevăzute asociații de idei, într-o totală libertate, dar cu toate cărțile pe masă, găsim această revelatoare observație:

„...psihologia modernă concepe sufletul ca un torent, care respinge, primește, selectează, absoarbe, transformă aportul simțurilor. Acest energetism domină toată gândirea modernă și toate științele. Biologia, care s-a întors spre Lamark: în locul variațiilor întâmplătoare, adaptarea activă a organismului la natură. Etica: omul nu e determinat fatal, ci are în suflet o forță proprie, prin care luptă să producă schimbări în *fatalitatea* cosmică etc."

În numele acestor idei, se înțelege de la sine, Ibrăileanu putea demonstra și legitimitatea progresului și a democrației, și moralitatea necesară în artă, dar și

imposibilitatea *fotografierii* realității în literatură. Țăranul lui Sadoveanu este țăranul român din Moldova, ca și cel al lui Creangă. În același timp însă țăranul din opera lui Sadoveanu este — printr-un proces dialectic lesne de înțeles acum — profund deosebit de țăranul din realitate. Mare de tot rămâne, fiind vorba de temperamente deosebite, și deosebirea dintre cei doi scriitori, în ciuda tuturor aparențelor, pentru că, spune Ibrăileanu în același eseu, fiecare artist:

„Clădește conform temperamentului său, culturii sale, moralei sale, religiei sale, filozofiei sale, simțurilor sale, momentului psihic, raportul în care se găsește cu societatea, cu familia sa, cu iubita sa și conform stilului său, căci materialul psihic e selectat de — și se adaptează la — posibilitățile stilului fiecăruia, iar „stilul este omul", adică scriitorul, fiecare cu stilul său, adică (revenim tot acolo) cu personalitatea sa."

Schimbând ce trebuie schimbat, ne dăm seama că ceea ce spune criticul despre scriitori i se potrivește foarte bine lui însuși. Tot ce a scris despre Sadoveanu, Topîrceanu, Ionel Teodoreanu ori despre Brătescu-Voinești este magistral, dar asta nu înseamnă că nu se poate spune și altfel. Important întâi de toate este modul cum se reliefează fizionomia criticului însuși din textele sale. Analizând *Pe lângă plopii...*, oarecum prin prisma psihologicului, dar cu infinită finețe, în comparație cu Gherea, i s-a întâmplat să spună lucruri capitale, de care nimeni dintre urmași nu poate să nu țină seamă. Când însă trebuie să se pronunțe cu privire la publicarea de către Ion Scurtu a romanului postum *Geniu pustiu*, neînțelegerea lui Ibrăileanu aproape scandalizează pe cititorul de azi: „impietate", „mistificarea publicului", „ofensă sângeroasă", strigă el, regretând profund că poetul nu avusese prevederea de a arunca manuscrisul lui în foc. Să fie în cauză numai și numai aversiunea știută a lui Ibrăileanu față de „naționaliștii ardeleni", Chendi, Nerva Hodoș și Scurtu care, primii, începuseră să publice din postumele eminesciene? Iată o întrebare care se ridică numaidecât în preajma criticului atât de lucid în multe privințe.

Nici în ceea ce privește *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, Ibrăileanu nu a spus lucruri absolut definitive, supărătoare fiind mai ales punerea în inferioritate, prin comparația întreprinsă, a lui Alecsandri. Criticul rămâne însă mereu plin de sugestii și invită la noi reflecții. De numele *Leonida*, spre pildă, nu se ocupă, dar oricând ești tentat să gândești asociația comică a poltronului republican cu marele general de la Termopile.

Trăind cu cea mai mare putere textul, dar în același timp căutând să se obiectiveze cât mai mult, Ibrăileanu visa de fapt *critica completă*, neexcluzând nimic din ceea ce se lucrase timp de o sută de ani în acest domeniu:

„Critica literară, așa cum s-a constituit de o sută de ani încoace, este un tot. Critica estetică, critica psihologică, critica științifică etc. sunt părțiale acestui tot. Critica literară, când privește opera din toate punctele de vedere, este completă."

(*Greutățile criticii estetice*, *V. R.*, 1928)

Unii, interpretând ad-literam ultima propoziție din citatul de mai sus și confundând calitatea criticii cu cantitatea de hârtie scrisă, își închipuie că lucrul e

Scanned with OKEN Scanner

posibil numai în monografii, consacrate fiecărui scriitor în parte. În realitate, e vorba de niște criterii, și nu de sectoare, de judecarea fenomenului literar și nu de acoperirea lui pur descriptivă. Ibrăileanu a încercat, și în cele mai multe cazuri a izbutit, să realizeze critica completă pe spații relativ mici.

Metoda, dacă putem să o numim așa, a fost aplicată chiar mai înainte de a fi fost formulată, adică mai înainte de sfârșitul deceniului al treilea. Ea e vizibilă încă din volumul *Scriitori și curente* (1909), în articolele consacrate scrierilor lui Sadoveanu de până la această dată (*Amintirile Căprarului Gheorghiță, Mormântul unui copil, La noi în Viișoara, Vremuri de bejenie, Însemnările lui Neculai Manea*), celor ale lui Ion Al. Brătescu-Voinești (*În lumea dreptății*), C. Sandu-Aldea (*Două neamuri, Pe drumul Bărăganului*) — volum reeditat, cu rezervele de rigoare, în 1930 —, în *Opera literară a d-lui Vlahuță*, teza de doctorat din 1912, redactată în grabă și, ca atare, privită mai aspru în anii maturității depline. Același lucru se poate spune despre celelalte volume de critice (*Note și impresii, Scriitori români și străini, Studii literare* etc.), editate toate până la 1930 și apărute mai întâi în revista pe care o conducea. Multe din paginile consacrate clasicilor (Eminescu, Creangă, Caragiale, Cârlova), contemporanilor (Sadoveanu, Brătescu-Voinești, Spiridon Popescu, Gala Galaction, Duiliu Zamfirescu, Jean Bart, Topârceanu, Panait Istrati, Mihai Codreanu, Otilia Cazimir și mulți alții), scriitorilor străini (Tolstoi, Turgheniev, Proust, Anatole France etc.) se remarcă prin acuitatea analizei, prin încadrarea scriitorului în contextul cultural al epocii, prin aplicarea consecventă a instrumentelor sociologiei și psihologiei în studiul operelor literare și printr-o participare afectivă a temperamentului criticului, lucidă, supravegheată totuși. Moderație și reținere a manifestat numai în puține cazuri (Macedonski, într-o măsură Arghezi și Rebreanu).

Critica completă, sau măcar schițarea ei în liniamente generale, i-a izbutit lui Ibrăileanu pentru că s-a servit întotdeauna de instrumentele pe care i le oferea întreaga cultură, subordonându-le esteticului și privind cu ochi dilatați toate raporturile operei luată în discuție, lepădând de la sine orice prejudecată de sistem. Când avea nevoie de un termen, îl inventa pur și simplu, așa cum se întâmplă cu noțiunile de *creație* și *analiză*.

Prin *creație* Ibrăileanu înțelege „construirea personajelor", în timp ce *analiza* „completează fizionomia tipului, prin revelarea mecanismului vieții interioare." Romanul clasic — Ibrăileanu are în vedere mai întâi pe Tolstoi — presupune o conlucrare armonioasă și simultană a creației cu analiza. În scrierile mai vechi însă, și neapărat în teatru, creația predomină, este chiar exclusivă în cazul din urmă:

„Creațiile cele mai cunoscute, acelea care sunt ca niște personaje reale, acele care și-au tăiat cordonul ombilical și de opera respectivă și de autorul lor (încât când spunem de pildă un Tartuffe ori o tartuferie, nici nu ne gândim la piesă ori la autorul ei) sunt personaje cu care comparăm pe oamenii reali și ale căror nume... au format familii de cuvinte (hamletism, donchijonadă)..."

Scanned with OKEN Scanner

De aici se trage concluzia, justă în interiorul demonstrației lui Ibrăileanu, cum că într-o operă literară analiza poate lipsi, în anume condiții, în timp ce creația nu. Când criticul își dă seama că ar putea cădea în arbitrar, vine cu precizări mai subtile. Opere de analiză profundă, cum ar fi *A la recherche du temps perdu*, trec de fapt în sfera creației, prin modul amănunțit cum obiectul observației, chiar când e vorba de introspecțiuni, se detașează de subiect. Indiferent de valabilitatea, mai bine zis de durabilitatea în timp a unor asemenea considerații (critica modernă și-a făurit tot alte și alte instrumente de investigație și cele ale lui Ibrăileanu ar putea părea uneori învechite), ceea ce interesează aici este extraordinara mobilitate a spiritului criticului, dialectica gândirii lui, în tendința unei cât mai largi cuprinderi a fenomenului și a adâncirii. Efortul criticii complete este pândit de primejdii, firește, și Ibrăileanu nu le ignoră deloc. Considerații ca acelea făcute în jurul lui Tolstoi sau Turgheniev par uneori dezarmant de dispersate, conținând parcă, pe alocuri, puerilități de simplu amator, alături însă de ascuțimi de gândire uimitoare, precum observațiile asupra personajului Irina din *Fum* (*Creație și analiză*), ori asupra iubirii dintre Ana și Vronski *(Ana Karenin)*. „Morala" scoasă de Ibrăileanu din Tolstoi este — prin ironia ei ascunsă — una dintre cele mai subtile observații din câte s-au făcut asupra marelui scriitor rus: „Nu doriți stelele de pe cer, dacă nu voiți să ieșiți din ordine și să fiți fericiți. Mulțumiți-vă cu proza banală a vieții, dacă voiți să dormitați în liniște cele câteva zeci de ani, până ce veți pune mâinile pe piept."

Fără a avea un sistem propriu, Ibrăileanu are însă o concepție fermă în critică, aceea a îmbinării perfecte a socialului și psihologicului cu esteticul. Din acest punct de vedere, este interesant de observat că, prin comparație cu Lovinescu, „revizuirile" lui (bunăoară aceea în legătură cu crezul poporanist) au mai mult caracterul unor amendări făcute pe parcurs, fără ca gândirea criticului să sufere modificări în fondul ei, ea prezentându-ni-se astăzi ca o sumă a tuturor cuceririlor de până la dânsul. Lui Gherea îi reproșează punerea analizei estetice „pe ultimul plan", iar de Maiorescu se desparte în punctul unde mentorul Junimii nega influența mediului asupra operei și a scriitorului. Nu ne este deloc indiferent idealul unui artist, însă despre o scriere care nu e artă nu se poate discuta nimic, ni se spune în articolul *Probleme literare*, apărut în *Viața românească* încă din 1906.

Însă, iarăși, a avea în vedere numai punctul de vedere strict estetic este o mare greșeală. În polemica ce a avut-o cu Paul Zarifopol — ca să nu mai pomenim pe cele cu E. Lovinescu —, Ibrăileanu declară că, de ar fi găsit necesar, el însuși ar fi stat ca un arhanghel cu sabia de foc întru păzirea Esteticii. Nu era însă cazul, când o armată întreagă de „puriști" se însărcinau cu aceasta, printre ei aflându-se și interlocutorul său. Ceea ce i se părea necesar a fi combătut era îngustimea, unilateralitatea, „tehnicismul" estetizanților, pericolul compromiterii esteticii înseși, prin abdicarea de la critica completă, ce trebuie să se folosească de toate instrumentele puse la dispoziție de sociologie, psihologie, biografie etc. Respingând

Scanned with OKEN Scanner

„critica-tăvălug a d-lui M. Dragomirescu" și „critica-titirez a d-lui E. Lovinescu" (calificativele trebuie considerate în contextul polemicii), Ibrăileanu trimite înapoi la Taine și la Sante-Beuve, care, la timpul lor, reînnoiseră critica europeană, atrage atenția asupra contemporanilor francezi, un Thibaudet, Barrès, Gide chiar și Anatole France, ce ar putea fi, din punctul de vedere al preopinenților săi, acuzați de „atentat la estetică". După dânsul — și aici concepția lui Ibrăileanu se identifică aproape total cu cea din zilele noastre —, critica, practicată complet, trebuie să fie „o pârghie a culturii". A o reduce, a o îngusta la tehnica estetizantă — simptom de „lene intelectuală" și de „dispreț pentru intelectuali", mai adaugă el —, înseamnă a o sărăci și a o transforma într-un „act de obscurantism" îndreptat „împotriva culturii unui popor":

„Reducerea întregii critici literare la singura critică tehnică nu ar fi numai sărăcia criticii (...), ci ar fi și un act de obscurantism, pentru că este de-a dreptul un act împotriva culturii unui popor. E semnificativ că pasiunea exclusivistă de la noi pentru această critică merge alături cu ura împotriva ideilor. Și e semnificativ că la noi acest amor și această ură au început să înflorească în perioada postbelică de întuneric, de lene intelectuală, de dispreț pentru intelectuali, de școli fără profesori etc. Și e și mai semnificativ că critica științifică, psihologică, sociologică s-a născut în Europa secolului trecut, în anii splendizi, când s-au creat toate științele, in vremea cultului pentru inteligență și pentru adevăr."

(Greutățile criticii estetice, Viața românească, 1928)

Renunțarea la scrisul critic frumos este deliberată la Ibrăileanu, care, referindu-se la E. Lovinescu, spunea că acestuia îi este, în fond, indiferent *ce* spune despre un scriitor, dar nu-i este deloc indiferent *modul* cum o spune. Apropiindu-se de „punctul secret" al unei opere, el încearcă fiorul „îndrăznelii nebune de a viola secretul vieții". Știe foarte bine ceea ce spusese Bergson, cum că: „Inteligența e caracterizată printr-o incomprehensiune firească a vieții". Dar remediul *intuiției* propus de filozoful francez nu-l satisface, deoarece: „Când zic că *simt*, dar nu pot spune ce e, am intuiția, dar n-am formula. Intuiția *se exprimă* prin reverberații stilistice care să creeze în altul o stare de suflet identică. Dar încă o dată, noi vorbim aici de o formulă cuprinzătoare. Sugestia nu e în chestie."

În fond, frumusețea, alături de valoarea incontestabilă a operei critice a lui Ibrăileanu, stă în efortul supraomenesc, dramatic, de a spune cât mai exact totul. Unda de pesimism adie, dar criticul are curajul de a nu depune niciodată armele, așa cum reiese dintr-un alt pasaj din același eseu, *Creație și analiză:*

„Este imposibil de definit un artist sau opera unui artist. Esența, ceea ce formează nota specifică a unui artist, este un sunet unic, pe care ar trebui să-l exprimi într-o singură formulă. Criticul cel mai pătrunzător și mai sonor la opera lui artist, un Sainte-Beuve ori un Lemaître, dau târcoale (să mi se ierte expresia), se apropie, dar nu pot prinde într-o formulă ceea ce e un artist și-l deosebește de ceilalți..."

Moralist prin chiar profesiunea sa de credință în critică, preocupat din tinerețe de problemele sociale și morale, aruncând — cum se știe — la coș multe din paginile prisoselnice ale exuberantului Hogaș, până ce opera acestuia a ajuns

Scanned with OKEN Scanner

în forma definitivă, dușman, în fine, al stilului „imagé", pe care nu o dată i-l reproșa lui Ionel Teodoreanu, era de așteptat ca Ibrăileanu să scrie maxime, reconfortante prin concentrarea și sobrietatea expresiei. Cu drept cuvânt maxima este opusă „poezismului", făcându-se observația, extrem de justă, că ea se servește numai de cea mai simplă figură de stil, de comparație, foarte rar folosită și această. Modelul propus este La Rochefoucauld:

„Contradicția dintre psihologism și poezism apare lămurită, dacă ne gândim la prințul psihologilor moraliști La Rochefoucauld. Stilul lui are toate calitățile, afară de una: nu este decât prin excepție „imagé". Maximele și cugetările, când sunt descoperiri psihologice, n-au nevoie de comparații ori metafore poetice."

Încă din *Școala nouă* aflăm câteva cugetări, sub titluri ca *Note* și *Din caiet*. Însă majoritatea vor fi publicate în *Însemnări literare* (1919) și *Viața românească* (1922), strânse apoi în micul volum din 1930, intitulat *Privind viața*. Ele par rodul momentelor de singurătate a omului din preajma vârstei de cincizeci de ani, retras în sine anume pentru a observa mai cu pătrundere viața și a-și împărtăși experiența, oricum bogată, confruntată cu înțelepciunea scoasă din noianul de cărți citite și răscitite.

Astfel, mizantropia — tipică pentru atâția cugetători — capătă la Ibrăileanu coloratură socială: Hobbes spusese, după Plaut, *„Homo homini lupus"*, dar cugetătorul român adaugă: „Filozoful nu știa că lupii nu se mănâncă între dânșii decât la ultima extremitate". Spectacolul prostiei e văzut cu ochiul lui Camil Petrescu: „Inteligenții se împart în două: buni și răi. Proștii se împart în una: răi". Prostia este completă, pefectă în felul ei, inteligența numai este variabilă: „Un prost nu spune lucruri inteligente, dar un inteligent spune multe prostii." Omeniei i se spune mai simplu „politețe", dar i se acordă un înțeles adânc în relațiile sociale:

„Dacă n-ai în tine destulă politeță pentru toată lumea, fii mai politicos cu inferiorii decât cu egalii, mai politicos cu egalii decât cu superiorii. Lipsa de politeță față de egali este numai o necuviință, care-ți poate atrage represalii, pe când față cu inferiorii, o cruzime și o lașitate, căci provoacă o durere care nu poate riposta."

Suprema delectare a înțeleptului stă în detașare ironică, mascată definitiv sub naivitate și modestie:

„Cea mai subtilă dintre plăceri e aceea de a fi simplu, modest, naiv, prevenitor, a avea aerul că înțelegi cât mai puțin sau nimic din ceea ce ți se spune, dar în același timp a înțelege tot și a privi totul cu detașare și cu liniștită ironie".

Misoginismul e, firește, prezent, chiar în spiritul lui Schopenhauer, filozof pe care Ibrăileanu îl cultiva. Instinctul cel „van" guvernează specia:

„Când o femeie și un bărbat se întâlnesc să se cultive reciproc prin lecturi, prin învățare de limbi și celelalte, să știi că convorbirile lor sunt convocate și prezidate de geniul speciei și să le-o spui și lor dacă n-o știu."

Scanned with OKEN Scanner

Pesimismul schopenhauerian este însă interpretat în strânsă corelație cu viața:

„Pesimismul este iubire arzătoare de viață și tânguirea că ea nu dă destule plăceri ori că nu i le poți stoarce îndestul și că se isprăvește odată. Un pesimist față cu viața e ca un bărbat care ar cere celei mai iubite femei mai mult decât ea poate da sau decât el poate lua, ori care ar iubi o femeie inaccesibilă. Pesimiștii pretind însă că nu iubesc — femeia".

Energetismul biologic este hotărnicit prin două condiții antagonice — amorul și moartea: „Numai imaginile amorului, antidotul morții, pot ținea piept, în conștiință, imaginii terifiante a morții". Privită cosmic, spața umană, ar trebui să ducă în mod necesar la înfrățire și la stingerea infimelor vrăjmășii:

„In infinitul timpului și al spațiului, ne-am întâlnit în aceeași nebuloasă, în același sistem solar, în aceeași țară, în același loc, sub același acoperământ, și totuși ne urâm sau cel puțin ne suntem indiferenți, în loc să ne aruncăm unii în brațele altora, inteligenți și proști, buni și răi, înmărmuriți de spaima naturii infinite și ostile."

Romanul *Adela*, unul dintre cele mai valoroase ce s-au scris în epoca de glorie a romanului românesc, este, în fond, tot o culegere de aforisme, dezvoltate sub forma unui jurnal, în jurul unui mic nucleu epic, un roman de analiză prin excelență, o analiză pe punctul de a trece în creație, dacă ar fi să-l interpretăm după metoda indicată de autorul însuși.

Firește, ecouri din întinsele lecturi, începând cu *Adolphe* de Benjamin Constant, comparații etc. se pot găsi multe, spre a fi apropiate de opera lui Ibrăileanu. Romanul izvorăște însă din temperamentul fundamental romantic al autorului, din erotismul sublimat și setea de iubire care l-au urmărit toată viața, ca și dintr-un fapt biografic — dragostea târzie pentru o femeie mai tânără decât el cu 20 de ani — atât de imposibil de acoperit prin structura scrierii, încât ea trebuia, în intenția criticului, să apară numai postum.

Alter-ego-ul lui Ibrăileanu, medicul psihiatru Emil Codrescu — intelectual consumat în cele mai variate lecturi științifice, filozofice și literare, dezabuzat până a nu se mai putea distra decât recitind pe Diogen Laerțiu —, în pragul vârstei de patruzeci de ani, se îndrăgostește de Adela, mai tânără decât el cu douăzeci. Trecută prin experiența unei căsnicii neizbutite, tânăra femeie îi era cunoscută și dragă încă din copilărie, dar acum lucidul Codrescu descoperă că iubirea lui este mai mult decât o afecțiune cvasipaternă. Verificarea definitivă a sentimentului e făcută schopenhauerian, atunci când își pune nemiloasa alternativă: cum ar prefera, din două cazuri extreme, s-o vadă pe femeia iubită: pe catafalc sau în brațele altuia? „Pe catafalc!", strigă înfiorat eroul în jurnalul său.

Ca și eroinele lui Turgheniev, Adela (numele a părut tuturor cam nepotrivit) este înzestrată cu acel farmec misterios, indescifrabil și, prin asta, atrăgător în chip irezistibil, calități pe care, firește, bărbatul i le atribuie fără să vrea, prin tensiunea tot mai încordată a sentimentului. Întregul roman este un monolog — mai bine zis un dialog cu sine însuși al eroului — făcut dintr-o cazuistică a infinitezimalului, pe

tema dacă femeia îl iubește sau nu. Personajul feminin nu are decât rolul de pivot al acestor meandre încâlcite ale gândirii bărbatului excesiv de complicat.

S-a zis că *Adela* este un roman al timidității bărbatului speriat de prăpastia diferenței de vârstă. Un bărbat de patruzeci de ani, chiar la 1900, nu-și face scrupule prea mari, oricât de delicat ar fi, când e vorba de o ființă cu douăzeci de ani mai tânără, trecută prin experiența necesară. Femeile sunt întotdeauna mai precoce și, în genere, tinerețea bărbaților e de mai lungă durată. Emil Codrescu nu este câtuși de puțin lovit de timiditate iremediabilă, cât mai ales e un ins cuprins de o teribilă cazuistică — asemănător într-asta cu eroii lui Camil Petrescu —, însetat de certitudine, iubind pur și dorind să obțină iubirea în stare absolut pură.

E drept, situațiile echivoce sunt exploatate la maximum. Făcând, de pildă, o plimbare în trăsură cu Adela — „acțiunea" se petrece în stațiunea climaterică Bălțătești, în preajma Vărateculuí și a Agapiei, locurile predilecte pentru vilegiatură ale lui Ibrăileanu —, anume atingeri corporale dintre cei doi sunt puse de erou pe seama hurducăturilor drumului. Când, despărțindu-se, într-o seară, Adela îi spune „mai vino pe la *mine*, în loc de obișnuitul până atunci „mai vino pe la *noi*" , personajul cade în cele mai minuțioase considerații asupra apariției acelui pronume *mine*, în loc de *noi*. A fost făcută cu voință? Cu alte cuvinte, a voit să-i dea a înțelege că-l iubește și-l dorește? Dar s-ar putea să fie iarăși o pură întâmplare! etc. etc.

Cu toate acestea, Emil Codrescu era în măsură să-și deie perfect de bine seama de afecțiunea Adelei. Unele apropouri sunt foarte clare, ca de exemplu faptul că ea îi declară, cu anume intenție, desigur, că nu gustă pe Turgheniev, deoarece acesta „se apropie de femei ca de niște sanctuare", că în fine, el, Codrescu — semn decisiv că femeia îl admira cel puțin — seamănă mult cu eroul ei preferat din *Război și pace*, cu prințul Andrei. Cazuistul iremediabil și căutătorul de absolut în iubire intră însă din nou în infinite reflecții, precum acestea:

„Seamăn cu prințul Andrei? Nu știu. Și pentru ce mi-a spus-o? Ca un argument ca să-mi placă prințul, ori ca un motiv pentru care prințul îi place ei? Oricum, nu-mi convine să împart simpatiile ei cu nimeni, nici chiar cu un alter-ego al meu! Și nici chiar cu mine însumi... Nu vreau să țină la calitățile mele, ci fără nici un discernământ, la mine! Te iubesc fiindcă ești bun, Te iubesc fiindcă ești inteligent, Te iubesc fiindcă ești frumos, Te iubesc fiindcă... înseamnă că Te este iubit nu pentru el, ci condiționat de anumite cauze. O iubire provocată din cauze conștiente, de calități pentru care dicționarul are cuvinte, de însușiri externe; o iubire acordată ca un premiu pentru calități estetice, morale și intelectuale, o iubire pe care o poți justifica nu este iubire. Și apoi, bun, inteligent, frumos poate fi și unul și altul, dar Te sunt numai eu... Și totuși știu că nu vreau nimic de la ea, că nu urmăresc nimic, că nu trebuie să urmăresc. *Că nu se poate*" .

Scris așa, cu o maximă încordare, restrâns în același timp la minimul necesar, cu păstrarea hotărâtă a sentimentului iubirii în starea lui pură, potențială, romanul este o capodoperă. Reacția în cititorul oricât de rece nu e — și aici stă singularitatea și originalitatea scrierii — de ordinul contemplării liniștite ci a unui fel de *rău moral*, aproape ca la Dostoievski. Eroul rămâne suspendat, îndoit, între, am zice, apolinic și dioniziac, între ataraxie stoică și dezlănțuirea trăirii, între apatie, dacă

Scanned with OKEN Scanner

vrem, și energie, ca și materia în univers, supusă implacabil *forței*, dar aspirând spre nemișcare deplină.

Acest dispozitiv al contrariilor creatoare caracteriza chiar personalitatea lui Ibrăileanu: era capabil de entuziasme nemăsurate în fața artei, dar se cenzura cu cea mai mare luciditate, era mizantrop și fugea de lume, dar iubea nespus societatea prietenilor, privea de sus la nimicurile vieții și era avid de cancanuri, era misogin și proslăvea farmecele femeii, era pesimist și totodată însetat de bucuriile vieții, se familiarizase cu spectrul morții, prin cugetare filozofică și prin bolile reale sau imaginare de care suferea, și căuta s-o îndepărteze cât mai mult de la sine. Când nu s-a putut, a lăsat să-i fie înfășurat corpul neînsuflețit în giulgiu, spre a evita spectacolul dizgrațios al cărnii degradate de boală și de bătrânețe. Ars apoi în sunetele *Pastoralei* lui Beethoven, devenea un pumn de cenușă, mai apropiat de spiritul pur la care aspira.

Scriitori de la „Viața Românească"

Chiar și numai din cele spuse până aici, referitor la curentul *Vieții românești*, se poate deduce că în jurul revistei ieșene a înflorit mai cu seamă proza. E de ajuns să pomenim masiva operă a lui Sadoveanu — însă îi vom consacra un capitol separat, dată fiind importanța scriitorului —, la care se adaugă Hogaș, Jean Bart și „raliații" din celelalte provincii: Gala Galaction, I. Al. Brătescu-Voinești și I. Agîrbiceanu. Poezia s-a dezvoltat mai puțin, genul fiind, de acum înainte, determinat cu precumpănire de mișcarea simbolistă, pentru care Ibrăileanu și cercul *Vieții românești* aveau prea puțină înțelegere. Chiar un poet mare, precum Al. Philippide, apărut de altfel mai târziu, are, prin structura operei, prea puține afinități cu directivele revistei, înclinând mai mult spre modernism. Cât privește pe romancieri, un Ionel Teodoreanu și chiar „poporanistul" Stere, se cuvine a-i încadra mai degrabă în secțiunea destinată discuției dezvoltării romanului românesc din epoca anilor 1930-1940, ca fenomen oarecum de sine stătător mai mult sau mai puțin independent de cutare sau cutare publicație literară.

SPIRIDON POPESCU[1]

Un nuvelist tipic poporanist este Spiridon Popescu (13.VIII.1864-8.V.1933). Fiu de țărani din satul Mehedinți, în fostul județ Covurlui, învățător și apoi profesor de matematici la liceul Lazăr din București, funcționar în Ministerul Instrucțiunii și colaborator al lui Haret, publica încă de prin 1890-1891, în *Arhiva*, o serie de dări

[1] BIBL. *Pagini alese*, ediție de I. D. Bălan, E.S.P.L.A., 1959.

de seamă, „anchete", cu privire la traiul înapoiat al țăranului, care avea nevoie tot mai mult de lumină, de școli și instituții pentru ridicarea nivelului material. O altă serie de însemnări de acest gen, sub titlul generic de *Viața la țară*, *Scrisori către vărul meu*, îi apăreau, sub pseudonimul N. Tofan, în *Evenimentul literar*, unde va cunoaște pe Stere, cu care va deveni și cumnat. La *Viața românească* va contribui, în continuare, cu „documente omenești" din viața satului, dar și cu câteva nuvele, adunate apoi în trei subțiri volume: *Din povestirile unui vânător de lupi*, *Zori de iulie* și *Moș Gheorghe la Expoziție*.

Nuvela *Moș Gheorghe la Expoziție*, de mică valoare artistică, dat fiind că scheletul tezei n-are suficientă acoperire, rămâne semnificativă din câteva puncte de vedere: suntem în anul jubiliar, de pomină, 1906, când monarhia își serba semicentenarul, și moș Gheorghe din Horincea s-a hotărât să pornească în fruntea unui grup de țărani la București, să vadă marea expoziție. Țăranul se miră — naiv și nu prea — de unele și de altele dintre binefacerile tehnicii și civilizației care lui nu i-au adus nici un folos. Astfel, privind cu atenție drumul de fier, Moș Gheorghe constată că e un bun mijloc de transport, dar descoperă de îndată că acesta va fi fost cauza pentru care el a sărăcit, nemaiputând face cărăușia din care se hrănea; și mai bagă apoi de seamă că ei, țăranii, sunt urcați în vagoane de vite, cu *personalul* neavând voie să călătorească, probabil, decât *persoanele*. Ajuns la București, mirarea țărănească continuă: case mari, statui cu ochii scoși (în acest sens deplânge starea în care se află Lascăr Catargiu, cunoștință personală a moșului), lume multă, înghesuială, tot lucruri care nu-i plac. Ironia e plină de subînțelesuri: palatul regal ar trebui să fie poleit cu aur, ca-n povești, iar despre Ministerul de Finanțe își închipuie că trebuie să fie o hazna imensă plină cu banii luați din sudoarea țăranului. Când mai vede și Palatul Adunării Deputaților emite această exclamație notată cu fidelitate de scriitor: „Ptiu!... trăzni-i-ar Dumnezeu!" Furios, în cele din urmă, nu mai vrea să audă de expoziție și se întoarce acasă, la Horincea lui. Teza poporanistă, ori poporanist-sămănătoristă, e mai mult decât evidentă.

Mai izbutită este o altă nuvelă, *Rătăcirea din Stoborâni*, în care se povestește răscoala din 1907 văzută ca martor ocular. E drept că și aici mișcarea țăranilor e considerată, poporanist, ca o „rătăcire". Însă detaliile descriptive la care este împins martorul evenimentului fără să vrea, au puterea unui document. Frământările și ezitările masei, privită diferențiat, pe categorii de mai săraci și mai bogați, faptul că țăranii fac, pe negândite, fel de fel de „blăstămății", se îmbată, sfărâmă uneltele agricole boierești, sparg hambarele și cară acasă grânele, maltratează pe negustorul Itic Strulovici (autorul nu e însă deloc antisemit), înainte de a se răfui cu boierul. Acesta de fapt stătea mai mult prin străinătăți și chiar gândea să vândă moșia, fără știrea oamenilor. Represaliile armatei, ordonate de prefect, sunt sălbatice, ca și în romanul lui Rebreanu, iar țăranii sunt constrânși să ducă din nou în hambare chiar mai mult decât luaseră. Marele romancier de mai târziu va fi folosit nuvela în chipul cel mai creator (chiar o imagine ca aceea în care baionetele corpului de soldați.

Scanned with OKEN Scanner

veniți să înăbușe răscoala, „lucesc în soare", o găsim la Spiridon Popescu), intuind cu ascuțime faptul că evenimentul cere desfășurare de epopee.

CALISTRAT HOGAȘ[1]

Un mare iubitor al munților Neamțului a fost Ibrăileanu. Fără îndoială, așa cum reiese dintr-o admirabilă, prin sobrietate și lirism conținut, pagină din romanul *Adela*, criticul era în stare să descrie frumusețile unice ale acestei naturi românești din preajma mănăstirilor Moldovei. „Decența" însă l-a împiedecat s-o facă, și rolul acesta a revenit jovialului Calistrat Hogaș, temperament diametral opus — să zicem — lui Emil Codrescu. Scriitorul s-a afirmat în cercul *Vieții românești*, deși operele sale apăruseră, în bună parte, mai înainte, vârsta lui biografică fiind aceea a marilor clasici.

Vreo mărturisire poporanistă ca atare Hogaș nu face, însă, la fel cu Ibrăileanu ori Sadoveanu, manifestă o simpatie deschisă pentru țăran, așa cum reiese din prefața volumului operelor sale apărut numai postum:

„Iar de se întâmplă să mă întâlnesc în cale cu vreun ghiorlan — află în paranteză că iubesc grozav pe ghiorlani —, apoi stau de vorbă cu el în limba lui, și, lucru nemaiauzit, m-am încredințat că multe poate să învețe cineva de la un ghiorlan cu căciula dintr-o oaie și ciubotele dintr-o vacă."

Tot acolo, se declara partizanul realismului în literatură, ca toți scriitorii de la *Viața românească*:

„Nu știu dacă d-ta pui mănuși când faci literatură: eu însă care n-am făcut și n-am de gând să fac literatură de salon, am dat lucrurile și oamenii așa cum se găsesc în măreața lor sălbăticie; și

---

[1] CALISTRAT HOGAȘ (18.IV.1849-28.VIII.1917), fiu al protopopului Gheorghe Dimitriu și nepot al lui Dimitrie Hogaș, se naște la Tecuci, unde urmează școala primară, liceul și Universitatea făcându-le apoi la Iași. În 1869 este numit profesor de umanioare la gimnaziul din Piatra-Neamț, de unde apoi peregrinează: în 1878 se transferă la Tecuci, în 1880 la Iași, din nou la Piatra în 1881, pentru ca în 1886 să-l găsim director la gimnaziul din Alexandria, unde, tardiv, își dobândea definitivatul; prin 1891 funcționa la Roman, în fine, e mutat la Iași și, din 1899, devine directorul Liceului Internat. Cu versuri firave debuta încă din 1864, în necunoscuta și necitita *Corespondența oficială;* mai apoi colaborează cu proză la obscurele periodice inițiate chiar de el la Piatra-Neamț, *Situațiunea* și *Asachi* (1875 și 1882). Aici și în *Arhiva* lui Xenopol din Iași apare prima parte a memoriilor lui de călătorie, reluate mai târziu în *Viața românească*, începând chiar cu cel de al doilea număr al revistei, completate și, sub stricta supraveghere a lui Ibrăileanu, revizuite aspru. O primă ediție, plină, se pare, cu greșeli de tipar e mistuită de un incendiu într-un depozit al editurii *Vieții românești*. Moartea survenită între timp îl împiedică pe prozator a-și vedea opera răspândită în volum.

BIBL. *Opere*, ediție îngrijită, cu glosar, bibliografie și studiu introductiv de Constantin Ciopraga, E.S.P.L.A., 1956. Constantin Ciopraga, *Calistrat Hogaș*, E.S.P.L.A., 1960; Vladimir Streinu, *Calistrat Hogaș*, Ed. Tineretului, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

poate prea bine să strâmbe din nas finul estet X și mult sensibilul decadent y, eu îmi păzesc treaba..."

Hogaș se încadrase și el în lunga serie a autorilor memorialurilor de călătorie, veche și bogată întrucât ne privește, începând cu Nicolae Milescu, Dinicu Golescu, Bolintineanu, Alecsandri, Russo, Filimon, Codru Drăgușanu și alții, pe care gândea s-o reformeze, crezând-o prea didactică, „geografică".

Calistrat Hogaș

Într-adevăr, Hogaș nu e un călător ca oricare altul. Scopurile utilitare și instructive sunt înlăturate cu totul, drumețul iubește numai natura munților, călătorește numai vara, dar nu ca turiștii moderni, cu tot aparatul tehnic de rigoare, ci într-un chip cam primitiv, năstrușnic și boem:

„...boccea de forma unei raniți soldățești legată la spate prin ajutorul unor curele ce se încrucișau pe pieptul nostru; la șoldul stâng, câte un revolver, în dreapta, câte un baston sănătos și în picioare opinci de piele roșie, legate cu sfori negre de lână de capră, care ne înfășurau în spirală pulpa până la genunchi peste un colun negru de lână vârstat cu roșu. O pălărie neagră și mare ar putea, la nevoie, să mă apere și de ploaie și de soare" etc.

Scriitorul face mare caz de „sălbăticie" și primitivitate. Munții Moldovei, sub pana lui Hogaș, întrec în măreție Himalaia. Zadarnic am căuta astăzi, pe urmele lui, Hălăuca pe care el o vedea ca o scară către cer:

„Numai știu cărui judov i s-a arătat, oarecând, o scară in vis, răzămată cu un capăt de ceruri și cu altul de pământ, și pe care îngerii domnului se urcau și coborau... mie însă, fără să fiu înger, îmi fu dat să urc spre ceruri o scară aievea... Căci ce altă se poate socoti Hălăuca dacă nu o nemăsurată scară aruncată de însuși Dumnezeu între cer și pământ?"

Este ceea ce s-a numit homerismul, tendința de hiperbolizare la Hogaș. O furtună în munți amintește de lupta titanilor de la începuturile lumii, ca în bucata *Singur*:

„Puterile adâncurilor se treziseră de pretutindeni și, sub ocrotirea oarbă a nopții, își dezlănțuiră asupra pământului îngrozit furia lor prăpăditoare... Uraganele umplură jghiaburile largi ale munților și, ca niște puhoaie imense, vijelioase, se rostologeau prăpăstios la vale; viforul șuiera, gemea și urla în răstimpuri cu glas acum de frunze spulberate, acum de codri zbuciumați, acum de munți cu furie zguduiți pe temeliile lor de cremene eternă... Fierbeau văzduhurile și cerurile clocoteau sub descărcările zguduitoare ale tunetelor și pământul înfricoșat se cutremura nemernic până în cele mai din adânc al temeliilor sale, sub ropotul de trăsnete care cădeau asurzitoare prin întuneric, ca niște imense bombe de flăcări... Și sub zvârcolirea fără de margini a frământării și sub urgia întregului zbucium al făpturii, zăgazurile cerului se rupseră, jgheaburile adâncului se

desfundară și, din înaltul întunecimilor, se prăpăstuiră asupra pământului, cu șuier de aer sfâșiat, potopul greu al apelor cerești."

După cum se vede, elementele se personifică în chipul antic-livresc, amintirile cărturărești ale profesorului amestecându-se, uneori prea insistent, alteori cu efecte artistice inedite. Astfel apare imaginea plină de grații cosmice a lunii, care, după ploaie și furtună, se ivește pe firmament mai dichisită, toată harababura cerească fiind pusă pe seama acestei cochete astrale. Evident, gigantizarea se răsfrânge și asupra oamenilor de la munte, întâlniți în cale de drumeț. Unii sunt adevărate apariții de uriași, de haiduci fioroși de pe vremuri, ca Ion Rusu, din fragmentul cu același titlu, ori ca vestitul Ilie Marcu de la Dârmoxa, din aceeași bucată, sau ca cei doi ciobani, Zgribincea și Huțan din *Spre Tazlău*, gata să pună lungile lor picioare de pe un munte pe altul. În fine, un uriaș este Eremia Honcu, primarul de la Tazlău, cu barba neagră catran, răsfirată pe un piept „cât o față de arie", și cu o voce de tunet, în stare a comunica ordinile sale către sat de pe prispa casei; când scriitorul, ce nu era nici el un pitic, găzduit de primar, după potopul din munți, îmbracă din primenelile acestuia, într-un crac de pantalon al lui Honcu i se pare că ai putea să introduci doi brazi întregi; în timp ce, băgându-se în cămașa de noapte a acestuia, se credea pierdut ca într-un labirint.

Alții, dimpotrivă, precum părintele Ghermănuță, par mici de tot, ca niște vietăți infime ale pădurii sălbatice, iuți și inventivi din cale afară, meșteri la fript hribii pe cărbuni, folosind potcapiul pentru aducerea apei de la izvorul din vale și eventual chiar și la facerea mămăligii. Câteva apariții feminine sunt pline de gingășie, ca Axinia cea iute ca o zvârlugă, tânăra nevastă a unui muntean care împrumută cai drumeților, ca Zamfira cea plină de nuri, crâșmărița din Șarul Dornei, ori Călina lui Drăgan, frumoasa de pe Gitioana, care făcu pe Zgribincea să rămână în urmă, chipurile spre a-și lega nojițele de la opinci.

În toate aceste personaje, Hogaș pune dragostea sa pentru oamenii simpli, văzuți de el frumoși și inteligenți, crescuți în mijlocul naturii. El este și se vrea ca dânșii în toate: în apucături, la somn și la mâncare. Acestora le sunt opuse chipuri de „cioflingari", precum Conu George din bucata *Floricica*, candidat întârziat la însurătoare, cu burtă și chelie, îmbrăcat la Paris, trăsnind a miros de marochinărie și a „patschuli", cu mustața frizată pedant, consumând ouăle și puiul cu o delicatețe revoltătoare. Primitivul se răzbună apoi, mâncând singur în pădure, cu mâna, și aruncând ciolanele în toate părțile. Tot așa, cu ochiul celui care iubește pătimaș natura și-și râde de farafastâcurile „civilizației", este văzută cucoana „doamna naturalistă", dusă la munte de iubitul ei soț *Alexandre*, herborizator maniac, întovărășită și de un canin Bijulică, ce tremură din toate mădularele.

Idilizarea vieții oamenilor simpli de la munte nu e de aflat totuși la Hogaș. S-ar putea spune că chiar dimpotrivă: în mănăstire sunt trepte sociale bine determinate, ca și în viața laică. In vreme ce starețul și economii, grași și rumeni, cu pântecele rotofee, încinși în catifele și cu degetele albe pline de inele scumpe,

Scanned with OKEN Scanner

trândăvesc pe sofale luxoase, sorbind din vinul rubiniu, părintele Ghermănuță muncește de dimineață până seara și trăiește într-o sărăcie înduioșătoare, socotindu-se pe deasupra și păcătos, pentru că și-a îngăduit o nevinovată beție cu rachiu de afine, chivernisit cum numai el știa. Ciobanii trăiesc într-o mizerie cumplită. Unul dintre ei recunoaște în călător pe juratul de la Piatră, într-un proces, și-i reproșează alcătuirea nedreaptă a legilor. Prin crâșmele de la munte țăranii se otrăvesc cu cel mai scârbos rachiu, iar o altă Aniță — semn al incuriei medicale — are o înfățișare de monstru, cu gușa ei îngrozitoare, în stare să concureze, în timpul nopții, când doarme, cu o fanfară sinistră. În cutare loc de popas, plosnițele își dau drumul din podele cu nemiluita, încât îți taie orice chef de a mai admira natura. Scriitorul privește însă totul cu umorul lui nestăvilit, complăcându-se în preajma acestei lumi primitive. Iată, spre exemplu, descrierea stânii, imagine ca de pe vremea lui Burebista:

„Comarnicul gemea sub greutatea unor cași rotunzi și gălbii. Albeața bulgărilor mari de urdă râdea parcă de negrul scândurilor afumate pe care stăteau. Un mare ceaun de stână, plin cu jitniță, aburea într-un colț. De altmintrelea, necurățenia domnea nesupărată, ca în toate locurile unde e multă grăsime și puțină apă. Mirosul caracteristic de oaie, amestecat cu cel de brânză, străbătea până-n creieri. Într-un colț mai retras al stânii, un teanc de piei mițoase de oi pierite slujea, desigur, unui popor întreg de checherițe drept caldă și moale locuință. Ciobanii, cu plete lungi și unsuroase, cu staturi de uriași, se găseau foarte bine în cămeșile lor impermeabile. Dintre toți, baciul cel mai bătrân era și cel mai murdar. Îmi închipui că toate lucrurile propășesc în țara aceasta; singură stâna trebuie să fie aceeași astăzi ca și pe timpul păstoriei dacice".

În paginile de drumeție ale luiCalistrat Hogaș aflăm o adevărată literatură a foamei și a mâncării. Personificarea și hiperbola homerică se răsfrânge și asupra lucrurilor comestibile din desagii drumețului, călare pe năzdrăvana lui iapă, Pisicuța, dintr-un neam cavalin care pe vremuri putea să mănânce jăratec, capabilă să absoarbă în plămâni jumătate din atmosfera pământului. Nucile și zglăvoacele, pietrificate între frunze de podbal, acompaniau sonor treapădul calului până la popasul unde scriitorul, mâncău fără pereche, le dădea gata. El se conduce după principiul că foamea este cel mai bun bucătar. La Săhăstrie, se mulțumește, în lipsă de altceva, cu un colț de pâine uscată, dibuită în fundul desagilor, cu ceapă și cu sare. Prânzul primitiv al părintelui Ghermănuță e descris cu o minuție de mare rafinat în arta culinară. La stână nimic nu-l atrage mai mult decât mămăliga oacheșă aburind între toate produsele laptelui.

Aproape la tot pasul, pe parcursul *Amintirilor*, întâlnim descrieri de prânzuri primitive. Scriitorul este un epicureu, lăsând impresia că nu are decât ochi să vadă frumusețile naturii și stomac pantagruelic pentru a mistui orice fel de alimente: zlăvoace sfrijite pe frunze de podbal, hribi fripți pe cărbuni, pastramă tare ca lemnul, covrigi fosili și măsline zbârcite, uitate pe rafturile unei cârciumi, laolaltă cu mujdei de usturoi, oceane de borș, munți de mămăligă, ceapă iute și roșie, sfărâmată în pumni și întinsă în sare zgrunțoasă, totul.

Comparată cu proza lui Sadoveanu, cu care se înrudește, literatura lui Hogaș desfășoară ample tablouri de natură muntoasă, elementul uman trecând oarecum în

Scanned with OKEN Scanner

planul al doilea. Peste tot însă stăpânește personajul Hogaș. Ca și în *Amintirile* lui Creangă, memorialistul poet face ca toată această lume să se rotească în jurul propriei sale persoane. Lipsit propriu-zis de invenție, scrisul lui capătă o configurare poematică, pe care o vom întâlni mai târziu în reportajele lui Geo Bogza din *Cartea Oltului*, îndeosebi. Comună cu Hogaș, este la Geo Bogza și gigantizarea, hiperbola homerică. În timp ce însă Bogza este solemn și grav, modern, înclinat spre observarea civilizației și spre neologistică, Hogaș este un jovial, exultând la tot pasul în fața primitivismului și primordialului, cu o veselie nestăpânită. Fraza lui amplă, rostogolită în cadențe clasicizante, l-a făcut — și cu drept cuvânt — pe Tudor Vianu, în capitolul ce-i consacră în *Arta prozatorilor români*, să-l caracterizeze drept „un Creangă trecut prin cultură".

JEAN BART[1]

Jean Bart (28.XI.1874-12.X.1933), pe numele adevărat Eugeniu Botez, originar din Burdujeni și ofițer de marină, a debutat în publicațiile socaliste, *Munca*, *Lumea nouă*, *Adevărul*, *Pagini literare*, legându-se apoi, ca și alții, de mișcarea de la *Viața românească*. Un *Jurnal de bord* rămâne foarte interesant prin ineditul temei, prin introducerea, făcută cu mare naturalețe și cu un ascuțit simț al limbii, a termenilor marinărești de circulație internațională, ca și prin acuratețea observației. Deși provenit dintr-un târg moldovenesc uitat de lume, marinarul dovedește dezinvoltură și o surprinzătoare putere de adaptare, venită parcă dintr-un atavism, la viața cosmopolită, fără a uita însă locul de baștină.

Jean Bart

În nuvela *Datorii uitate*, Jean Bart fixează un adevărat program poporanist pentru intelectualul ridicat din țărănime. Astfel, profesorul Petre Corbu, întâlnind un grup de țărani din satul său din Moldova, se oferă să-i ajute din tot sufletul, neuitându-și „datoria". Suntem după războiul din 1877, când oamenii se lasă ademeniți de autorități, își vând bruma de avere, părăsindu-și vetrele, și pleacă spre Dobrogea, unde li se

[1] BIBL. *Europolis*, cu o prefață de G. Ivașcu, 1956; *Schițe marine*, ediție îngrijită, prefață, note și glosar de C. Mohanu, București, Editura Militară, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

făgăduiește pământ. Biurocratismul este însă în floare și formalitățile pentru trecerea Dunării nemaipomenit de complicate, lumea săracă și necăjită fiind lăsată de izbeliște.

Foarte bun este romanul *Europolis* (vechiul nume al Sulinei). Pictura mediului cosmopolit de la gurile Dunării este făcută cu un ochi de perfect cunoscător și acțiunea condusă cu multă îndemânare, fără mari probleme. Psihoza unchiului din America, în mediile mic negustorești, este realizată aproape magistral: Stamati Marulis își așteaptă fratele plecat de multă vreme peste Ocean, pe Nicola, și se bucură de cele mai mari credite printre concetățeni. Până și membrii Comisiei Europene, constituți într-un fel de castă, îi dau atenție. Nicola Marulis este însă sărac lipit și, întors în patrie, abia găsește un loc de hamal în port, suspectat de toți că-și ascunde marea bogăție. Silit de împrejurări, intră într-o afacere de contrabandă și cade împușcat, spre disperarea fratelui, care se vede ajuns la ruină. O apariție suavă și exotică în roman este Evantia, frumoasa fiică a lui Nicola, făcută cu o indigenă din Guyana americană. Fata suferă de dezrădăcinare (vag ecou poporanist) și devine repede prada mediului corupt al portului. Sedusă de ofițerul Deliu, poreclit și Marchizul de Priola, iubind romantic și platonic pe un alt ofițer de marină, Neagu, fata eșuează în cele din urmă într-un cabaret insalubru, sub mâna lui Jak Tapeurul, altă figură de cosmopolit portuar. În cele din urmă, se stinge de tuberculoză ca o plantă tropicală neaclimatizată. S-a observat, cu dreptate, că romanul se pretează pentru un scenariu de film.

D. D. PĂTRĂȘCANU[1]

Prin D. D. Pătrășcanu (1872-1937), într-o măsură apreciabilă și prin Ion Mironescu, neapărat prin G. Topârceanu și Al. O. Teodoreanu, grupul *Vieții românești* cultivă literatura umoristică de calitate, schița, nuvela, versurile, încercând a concura — pe urmele lui Creangă și nu totuși — marea operă a lui Caragiale.

La D. D. Pătrășcanu, „psihologismul" își află fațeta lui comică în cazuri ca acela al profesorului Caranfil din *Învingătorul lui Napoleon*, care, lovit de un cumplit lapsus memoriae, nu poate adormi până ce nu află numele eroului de la Waterloo. În *Un caz special*, obsesia comică se produce asupra povestitorului și constă în faptul de a nu-și putea aduce aminte de un individ cu barbă care-l acostează într-o cafenea din Constanța, în chipul cel mai familiar cu putință, dovedind că-l cunoaște foarte bine. Scriitorul devine mai substanțial când practică schița de moravuri, aproape cu aceleași mijloace. Mofturile femeiești cunoscute de când lumea sunt fixate în *O plimbare*. În timp ce „Domnul" așteaptă impacient găteala nevestei, „Doamna" mai are încă mult de lucru în fața oglinzii:

[1] BIBL. *Un prânz de gală*, Nuvele și povestiri cu prefață de Al. Săndulescu, 1958; *Opere alese*, I-II, ed. îngrijită de Viorica Farcașiu, Ed. Junimea, Iași, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

„Doamna, după ce și-a alcătuit o figură cum se cuvine și și-a aranjat părul în toate amănunțimile, s-a ridicat deodată, s-a uitat în oglindă de foarte aproape, apoi mai de departe, întâi în față, apoi în profil, în urmă pe la spate, ridicând în sus o oglindă mică, apoi iar în față, după care și-a pus pălăria. Apoi Doamna și-a făcut o mică operație la buze, și deodată Domnul crezu că-l strâmbă prin oglindă, dar nu... i se păruse: Doamna se uită la dinți, întâi de aproape, apoi mai de departe..."

D.D. Pătrășcanu

Un caz este și Iancu Vartolomei, din *Decorația lui Vartolomei*, care nu-și poate scrie discursul ce urma să-l țină a doua zi, în fața unui mare om politic, pur și simplu din cauza bâzâitului unei muște. Voind s-o alunge ori s-o ucidă sparge mobilele, dărâmă lampa din tavan, provoacă cu această ocazie un început de incendiu și-și arde mustața. A doua zi este nevoit să și-o radă, odată cu barba, devenind astfel de nerecunoscut, în imposibilitate de a ține discursul laudativ, așa cum proiectase, și pierzând astfel decorația la care aspira.

Multe din schițele lui Pătrășcanu vor să ilustreze ideea că mecanismele sufletești, puse în mișcare de un bobârnac inițial sau de o preocupare fixă, se desfășoară prin reacții și contrareacții în lanț, automatic. Concepția bergsoniană despre râs era la modă în jurul lui Ibrăileanu: *Du mecanique plaqué sur le vivant*, și Topîrceanu proiectase chiar un mic tratat despre râs. Voința rațională a individului se frânge în fața înclinării temperamentale alimentată de mediu. Unui inspector școlar, om delicat și fin, dar hotărât să fie nemilos într-o anchetă pe care trebuie s-o facă la un institut unde este informat că lucrurile merg foarte rău, cum de altfel se și convinge la fața locului (*Condica doamnei Pompiliu*), i se întâmplă să procedeze tocmai pe dos, sfârșind prin a încheia un proces-verbal plin de elogii. Aceasta pentru că în momentul când, cu o figură cât mai gravă, anume compusă, intră în cancelarie, se izbește cu fruntea de pragul de sus, capătă un cucui și este nevoit să se lase îngrijit de directoarea nemaipomenit de guralivă, care-l ține apoi din scurt tot timpul inspecției. În *Înzăpădiții* dăm peste situația caragialiană din schița lui Brătescu-Voinești *Călătorului îi șade bine cu drumul*. Din cauza viscolului, unul din trenurile care duceau la Iași este suprimat, și Todiriță Naum este nevoit să aștepte un altul, spre a putea prinde neapărat serbarea revelionului în familie. Se întâmplă însă ca în gara Pașcani să se întâlnească cu un vechi prieten, Panaite Serbenciu, care, împreună cu alții, îl invită la un chefuleț cu un vin bun ca acela. Trenurile care duc la Iași sunt lăsate încolo și, ca între moldoveni, petrecerea

se lungește până a doua zi dimineața, la ritualul „potrocului": „— Așa potroc n-ai mâncat de când ești, nene Todiriță! Cu clapon. Da' ce clapon!"

Capodopera mică a lui D. D. Pătrășcanu este *Un prânz de gală*, excelent pusă în scenă, fermecătoare prin acea coloratură lingvistică în care limba neaoș moldovenească se vrăstează cu galicismele cele mai autentice. Profesorul Jean Renaud — un Montmorency veritabil, după cât se recomandă, vorbind însă, în afara unei oarecare „hârâieli", perfect românește — trăiește, împreună cu nevastă-sa, botoșăneancă de baștină, și cu cei trei băieți, îndeajuns de necioplîți, moldoveni get-beget prin înfățișare, vorbire și purtări — cu toate că poartă cele mai agresive nume galice: Rodrigue, Bertrand și Bayard — în cea mai crâncenă mizerie belferească posibilă. Însă bordeiul lor de la mahala, proptit în câteva bârne și cu pereții năruiți, conține totuși o *salle de bain* — un fel de debara fără vreo urmă de instalație de apă — și o altă încăpere, denumită, după împrejurări, *cabinet de travail, salle à manger ori chambre à coucher*. Din cauza gerului năpraznic ce domnește afară, ca și în casă, toată lumea se așază la masă încotoșmată în paltoane și cu căciulile în cap. *Menu-ul* afișat cu mult dichis pe cartonașul de rigoare din fața musafirului — înșiră cele mai năstrușnice bucate: o ciorbă insipidă în care pluteau câteva boabe de fasole se cheamă *Consommé Richelieu au fumet de céléri*; cartofii fierți, fără nimic altceva, poartă denumirea de *Pomme de terre à la française sauce divine*; scrumbiile de poloboc, cu ceapă, sunt *Suprême de merlans batelière*; un pumn de nuci recomandate a fi mâncate cu pâine și sare ori cu mămăligă, reprezintă *Corbeille de fruits*; vinul roșu se numește *Bourgogne Kirculesco*, alte elemente, cum ar fi *Aperitifs à la russe* ori *Poularde broisse à 'americaine*, figurând pe cartonaș, nu-și mai fac apariția. Amfitrionul este de o bună dispoziție cuceritoare, în ciuda celorlalți membri ai familiei, pe care-i apostrofează cu *tais-toi, coquin!*" sau *„C' est rustre, madame!"*. Un câine ciobănesc, lățos, participant și el la festin, e recomandat a fi de rasă *griffon* și *terre-neuve*. Bineînțeles, vorba e adusă în direcția spiței nobiliare a eroului: *„Tais-toi, coquin!...* Și... cum îți spuneam... sunt un Montmorency... înrudit cu familiile Hauteville... Bouteville... Monthlery... cu Bourbonii... și cu toți regii și împărații din Europa. Unchii mei au fost conetabili... mareșali... amirali... cardinali..."

Remarcabile sunt și schițele grupate sub titlul *Ce cere publicul de la un deputat*, în orice caz au un conținut foarte autohton. Ajungându-i omul la putere, în vederea cărui fapt „înjurase" pe adversari cu foc, suferind și o palmă în văzul lumii, Vasile Onofrei vrea un post de controlor, deși este completamente analfabet. Un altul, devotat trup și suflet partidului, cere, nitam-nisam, decorația „Serviciul credincios" clasa întâi, nu pentru altceva decât ca să facă în ciudă unui coleg de birou care avea numai clasa a doua. O duduie tânără și frumoasă ar voi ca deputatul să se constituie garant pentru copilul ce l-a făcut din flori cu un ofițer cu care ar vrea să se căsătorească, pentru că așa cere regulamentul Ministerului de Război. Un bătrânel pensionar vrea, pe deasupra, „recompensă națională", pe motiv că și

Scanned with OKEN Scanner

Kogălniceanu a avut-o. Un altul cere patru bilete de tren gratuite: „două pentru mine și Elencu și două pentru bucătăreasă și mancă", ultimele putând fi și de clasa a doua. În sfârșit, unda de poporanism transpare când în biroul deputatului vine un țăran bătrân și se tânguie așa:

„— Cucoane... nu mai este chip de trăit... muncim până dăm în bot și... tot degeaba-i. Nu ne alegem cu nimica. Primaru ne fură... perceptoru ne fură... Dările îs multe... pământ n-avem... Printre noi ori îi anu bun ori nu-i bun... tot aceea-i. Mai gândiți-vă și la noi, cucoane, că-i păcat de Dumnezeu."

Spre deosebire de toți ceilalți solicitanți, țăranul nu cere nimic pentru sine:

„— Și de ce-ai venit la mine?
— Apoi... ca să știți și d-voastră cum trăim noi.
„Asta știu de mult", gândesc eu. Altceva n-ai să-mi spui?
— Apoi... altceva, cucoane, ce să vă mai spun, nu-i de ajuns?"

I.I. MIRONESCU[1]

Prieten cu Ibrăileanu, Sadoveanu și Topârceanu era glumețul I. I. Mironescu (13.VI.1883-22.V.1939) care, ascultând citirea în cenaclu a romanului cu frământările lui Emil Codrescu, când toată lumea păstra o tăcere uimită, și-ar fi exprimat regretul că măcar odată eroul ar fi trebuit „s-o chiște" pe Adela. Era fiul unui învățător de sub munte, de la Tazlău, coborâtor din oieri vechi, înzestrând, spre sfârșitul vieții, satul cu un sanatoriu. La liceul din Iași avusese profesor pe Ibrăileanu, iar mai apoi studiase la Universitate dreptul și medicina, pe care o practica, colaborările la *Însemnări literare*, *Însemnări ieșene* și la *Viața românească* având mai mult caracterul unor producții de amator într-ale literaturii.

I.I. Mironescu

În povestiri ca *Dragii tatii*, *Sandu Hurmuzel*, *Vechilul* etc., prozatorul sadovenizează, fără acoperirea suficientă a tezelor poporaniste: un țăran moare la spital după o viață de chin, un flăcău luat la oaste este persecutat la ultima limită de către un gradat care-i vrea logodnica, un vechil este omorât de tatăl fetei pe care

[1] BIBL. *Oameni și vremuri*, antologie, prefață de Pompiliu Marcea, E.S.P.L.A., 1959; *Scrieri*, ediție îngrijită și prefațată, note și glosar de Ilie Dan, E.P.L., 1968.

Scanned with OKEN Scanner

Kogălniceanu a avut-o. Un altul cere patru bilete de tren gratuite: „două pentru mine și Elencu și două pentru bucătăreasă și mancă", ultimele putând fi și de clasa a doua. În sfârșit, unda de poporanism transpare când în biroul deputatului vine un țăran bătrân și se tânguie așa:

„— Cucoane... nu mai este chip de trăit... muncim până dăm în bot și... tot degeaba-i. Nu ne alegem cu nimica. Primaru ne fură... perceptoru ne fură... Dările îs multe... pământ n-avem... Printre noi ori îi anu bun ori nu-i bun... tot aceea-i. Mai gândiți-vă și la noi, cucoane, că-i păcat de Dumnezeu."

Spre deosebire de toți ceilalți solicitanți, țăranul nu cere nimic pentru sine:

„— Și de ce-ai venit la mine?
— Apoi... ca să știți și d-voastră cum trăim noi.
„Asta știu de mult", gândesc eu. Altceva n-ai să-mi spui?
— Apoi... altceva, cucoane, ce să vă mai spun, nu-i de ajuns?"

I.I. MIRONESCU[1]

Prieten cu Ibrăileanu, Sadoveanu și Topârceanu era glumețul I. I. Mironescu (13.VI.1883-22.V.1939) care, ascultând citirea în cenaclu a romanului cu frământările lui Emil Codrescu, când toată lumea păstra o tăcere uimită, și-ar fi exprimat regretul că măcar odată eroul ar fi trebuit „s-o chiște" pe Adela. Era fiul unui învățător de sub munte, de la Tazlău, coborâtor din oieri vechi, înzestrând, spre sfârșitul vieții, satul cu un sanatoriu. La liceul din Iași avusese profesor pe Ibrăileanu, iar mai apoi studiase la Universitate dreptul și medicina, pe care o practica, colaborările la *Însemnări literare*, *Însemnări ieșene* și la *Viața românească* având mai mult caracterul unor producții de amator într-ale literaturii.

I.I. Mironescu

În povestiri ca *Dragii tatii*, *Sandu Hurmuzel*, *Vechilul* etc., prozatorul sadovenizează, fără acoperirea suficientă a tezelor poporaniste: un țăran moare la spital după o viață de chin, un flăcău luat la oaste este persecutat la ultima limită de către un gradat care-i vrea logodnica, un vechil este omorât de tatăl fetei pe care

[1] BIBL. *Oameni și vremuri*, antologie, prefață de Pompiliu Marcea, E.S.P.L.A., 1959; *Scrieri*, ediție îngrijită și prefațată, note și glosar de Ilie Dan, E.P.L., 1968.

Scanned with OKEN Scanner

acesta voia s-o necinstească etc. În *Furtună veteranul* asistăm la un episod din răscoala de la 1907. (Medicul fusese acuzat că ar fi instigat pe țăranii din satul lui să se ridice în contra stăpânirii). Bătrânul Furtună păstrează ca pe o relicvă, goarna cu care sunase atacul de la Grivița dar perceptorul, în lipsă de altceva, i-o confiscă pentru depozit. Apărut în fruntea țăranilor răsculați, condamnat apoi la împușcare, ca un acuzat de tâlhărie, bătrânul este pus să clameze cu dârzenie:

„Mai bine tâlhari, cum ne ziceți dumneavoastră, decât cuminți și de treabă. Ce facem? Nevoia ne învață la zurbavă și la tâlhărie! Parcă noi nu vedem că rău facem, ne umplem de păcate; dar avem nădejdea că ne-o ierta dumnezeu; că multă nevoie și asprime am îndurat pe lumea asta! Am îndurast, că dă... noi țăranii suntem tari de virtute și proști la minte; tari, căci răbdăm răbdare cinstită, și proști, că de n-am fi proști, n-am ști răbda."

Bucata caracteristică a lui I. I. Mironescu este însă povestirea *Tulie Radu Teacă*, scrisă în toată libertatea: Un mocan chiabur de la Brețcu, Tulie Radu Teacă, s-a hotărât să întreprindă o călătorie la Viena, la Beciu, cum zice el. Avea de gând să cerceteze acolo pe cei doi fii ai săi, Traian și Decebal, aflați la învățătură. și mai ales să comande un clopot măreț pentru biserica din sat, întru pomenire și iertarea păcatelor. Până acum, la bătrânețe, nu ieșise din bârlogul munților lui și ca atare se pregătește temeinic, cerând îndrumări de la popă și mai cu seamă punând în vedere Pulheriei, „boreasa" lui, să-i dichisească desaga cu tot ce trebuie: slănină afumată și tare ca piatra, pită neagră bine coaptă și dospită, usturoi îndestul, o budăcică cu murăturile-i preferate și un clondir de trascău de cel care face „să ți se deschidă prăserile briceagului din brăcinar". Drumul de la Brețcu până la Viena, cu „țugul", necazurile moșului cu câinele-i flocos care se luase după dânsul, trebuind să fie plătit cu bilet pentru animale, purtat apoi de zgardă pe străzile marei capitale — cu rușine și nu prea, pentru că băgă de seamă că acolo lucrul se obișnuiește —, neputându-l omorî și arunca în vreo râpă, sunt de tot hazul. Povestitorul își face o plăcere în a descrie pe larg cum se ospătează ciobanul, care e un gurmand, în tren, nesinchisindu-se de boieri și de cucoane: cu briceagul de la chimir tăia tacticos din pita colțuroasă o felie respectabilă pe care o arunca în hăul gurii larg deschisă, peste care apoi urma bucata de slănină și cățelul de usturoi, luat din grămăjoara ce avea în poală; după ce mai mușca și din patlagica murată, împroșcând în toate părțile, începea să macine zdravăn trosnindu-și fălcile, spre oroarea călătorilor subțiri. La urmă scotea și plosca, pe care, dându-o de dușcă, lăsa să se audă gâlgâiturile și plescăiturile din limbă de plăcere. Când termina de mâncat, se descoperea, se scula în picioare și făcea cruci mari de mulțumire pentru Cel de Sus, apoi trăgea din cizmă luleaua și bășica cu tutun, pe care-l frământa îndelung în palma făcută căuș, scuipându-l ca să se umezească, înainte de a-l aprinde și a pufăi cu mare poftă. Gândind să se înfrupte cu ce s-a putea găsi mai bun în cetatea imperiului, cu promisiunea de a duce și acasă pentru Pulheria, mâncăciosul baci dă peste un ofițer care știa românește, un ardelean de-al lui, care-i indică stridii. Bătrânul nu izbutește nicidecum să înghită molusca vie. Câinele, care se află sub masă, o ia în gură, dar

Scanned with OKEN Scanner

o leapădă și el numaidecât, și ciobanul o culege de pe jos așezând-o din nou pe farfurie. Apoi se crucește cum mentorul său în arta culinară vieneză, întors la masă, îi demonstrează cum se servește o asemenea delicatesă. Pus la curent de avatarurile stridiei, ofițerul simte rău la stomac, se dă alarma că în cutare restaurant mâncărurile sunt alterate, în sfârșit, se iscă mare zarvă, și Tulie Radu Teacă, lehămetindu-se de Viena, renunță la tot și pornește spre munții lui. Tema e aceeași cu cea din nuvela *Moș Gheorghe la Expoziție*, tratată însă fără ostentația poporanistă, în sensul compătimirii țăranului. Arta autentică, mare, lipsește totuși medicului scriitor, care mai făcu și niște dramatizări după *Amintirile* lui Creangă, fără valoare acum.

I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI[1]

Pare curioasă, astăzi, admirația lui Ibrăileanu pentru literatura mai curând minoră a munteanului Ioan Al. Brătescu-Voinești. Explicația ar putea sta în actualitatea, pentru atunci, a temei neadaptatului, a învinsului. Se știe minuția pe care criticul o punea în analiza romanelor lui Vlahuță și Traian Demetrescu. După unii contemporani, însuși Emil Codrescu din *Adela* ar fi un neadaptat. Însă romanul lui Ibrăileanu este net superior tuturor acestora.

I.A. Brătescu-Voinești

Retras în Târgoviștea natală și provincială, Iașul secătuit de forțe al Munteniei, scriitorul produce puțin, e lipsit de proiecte mari și de inventivitate, mulțumindu-se să observe mediul funcționarilor mărunți, de preferință magistrați, avocați, grefieri, profesori, cu cluburile lor neștiute, unde se joacă cărți și se pun la cale partide de vânătoare și pescuit. Eroiii sunt niște învinși, niște inadaptați tipici. Mișu Gerescu, din nuvela *Scrisorile lui Mișu Gerescu* — povestire autobiografică — nu vrea să facă afaceri mari în magistratură, ca alții, din scrupule morale. Autorul îl înfățișează cu cea mai mare *duioșie* în mijlocul bucuriilor lui mărunte și „nobile". Alt avocat, Andrei Rizescu, din *În lumea dreptății*, este de o moralitate perfectă: nu bea, nu joacă cărți, nu merge măcar

[1] IOAN AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI (1 ian. 1868 — 14 dec. 1946) se născuse la Târgoviște, dintr-un neam de boiernași, având, între ascendenții din partea mamei pe pașoptistul Voinescu II, căruia celălalt târgoviștean, Gr. Alexandrescu, îi închina cunoscuta epistolă. Și-a făcut studiile în familie și la un pension din București, a urmat filozofia și dreptul — având profesor de

la club, nu face politică, respinge și el afacerile oneroase, se împrietenește cu un alt om, foarte moral și acesta, profesorul Antonescu, directorul gimnaziului local, cu a cărui cumnată se căsătorește, monument de moralitate și aceasta, și trăiesc foarte cuminte în căsuța lor „curată ca un pahar", discutând numai literatură, jucând șah și ascultând muzică. În mediul corupt și afacerist însă, avocatul câștigă puțin, pentru că refuză compromisurile și avansările propuse în schimbul unor servicii ilicite, condamnându-se, în cele din urmă, singur, la mutări în alte localități, suferind, într-un cuvânt, de inadaptare.

Un alt neadaptat este Pană Trăsnea Sfântul, din nuvela cu același titlu. Căsătorit, la maturitate, cu tânăra și gingașa Eliza, care moare curând, devine maniac: transportă mormântul soției iubite în curtea casei, cultivă flori și arbuști decorativi, se închide între ziduri înalte și, crezând că face un bine, donează casa pentru școală. Suferă însă cumplit când profesoara aruncă leșia peste florile de pe mormântul venerat. Maniac este și Costache Udrescu, din *Neamul Udreștilor*, care, în felul eroilor lui Gîrleanu, consultă toată ziua documentele vechii sale familii boierești și nu admite în ruptul capului imixtiunea cu cei „fără neam".

Cu *Microbul* și *Blana lui Isaia* intrăm în lumea gogoliană și cehoviană — dar fără arta marilor ruși — a compasiunii pentru funcționarii mărunți și umiliți. Cel poreclit „Microbul", de care colegii de birou își bat joc cu acea cruzime inconștientă a oamenilor de rând, aflăm că este întreținătorul surorilor și a unei mame bolnave, pe o leafă de nimic, de unde duioșia, compasiunea cerute de scriitor din partea cititorului. Temperamentul românesc, latin, brav și descurcăreț, ori îndurător cu seninătate, zeflemisitor adesea, știind să facă, la nevoie, haz de necaz, lucid uneori și ușor fanfaron, tartarinesc, nu se recunoaște prea mult în asemenea povestiri. Mult mai caracteristic este Mitică al lui Caragiale sau Mitică Popescu din piesa lui Camil Petrescu, ceva mai complicat sufetește. Cu toate că scriitorul român o neagă hotărât, influența lui Gogol, cu celebra *Mantaua*,e mai mult decât vizibilă, chiar în ceea ce privește subiectul: având această mărunță și nevinovată slăbiciune,

---

logică pe Titu Maiorescu, care în 1893 îl va asocia la conducerea *Convorbirilor* — și, după obținerea licenței, în 1891, practică magistratura, la București, Ploiești, Pitești, Craiova, stabilindu-se în cele din urmă în urbea natală, trăind provincial, scriind și pescuind în orele de odihnă. Cu o poezie, debuta la *Armonia* lui Vlahuță. Apoi, numai cu nuvele, colaborează la mai multe publicații, ziarul *România*, *Convorbiri literare*, *Voința națională*, *Făt-Frumos* din Bârlad, statornicindu-se pentru multă vreme, la *Viața românească*, unde publică cea mai mare parte din opera sa. În 1914, devenit secretar al Camerei Deputaților, milita ardent pentru intrarea României în război alături de Antanta. În 1918 era ales membru al Academiei. Mai târziu, începând mai cu seamă din 1937, în domeniul politic scriitorul se orientează tot mai mult spre partidele de dreapta, devine germanofil și, în *Universul*, polemizează ascuțit cu Sadoveanu, urmărind discreditarea marelui scriitor. Un volum *Huliganism* (1938) și un altul *Germanofobie* (1942) mărturisesc cu prisosință rătăcirile, de unde uitarea și singurătatea în care a trăit restul vieții. Nuvelele lui Brătescu-Voinești sunt strânse progresiv în culegerile *Nuvele și schițe* (1903), *În lumea dreptății* (1907), *Întuneric și lumină* (1912), *Rătăcire* (1923), *Fărâmituri* (1929).

BIBL. *Întuneric și lumină*, cu prefață de Mihai Gafița, E.P.L., 1963.

dorința cu mari sacrificii îndeplinită în sfârșit, o blană, nevoiașul Isaiia suferă îngrozitor când colegii de birou i-o fac furată. Adâncimea psihologică din Gogol lipsește însă, odată cu prospecțiunea socială, plină de atâtea semnificații.

Duioșia pentru ființele neajutorate o găsim și în schița *Nicușor*, bucată parcă anume făcută pentru cărțile de citire din cursul primar de odinioară, din care — cu o adiere dickensiană — odraslele celor bogați trebuie să învețe ce este mila pentru copiii săraci, în preajma sărbătorilor Crăciunului. Cu *Bietul Tric, Moartea lui Castor, Privighetoarea* și *Puiul* — alte bucăți de citire duioase —, suntem purtați în lumea celor care nu cuvântă, a animalelor și a păsărilor, cu suferințele lor neștiute, tristețea covârșind totul, mult mai accentuată fiind decât la Gârleanu.

Prozatorul este însă un mare virtuoz al condeiului, compoziția e bine echilibrată întotdeauna, comportamentul personajelor verosimil, ca de pildă în mica schiță *Metamorfoză*, unde denumirea unui pachet de țigări *Intim-club* devine în gura Linei, trimisă să le cumpere, tutun *Aflangiu*. Întrucât privește surprinderea automatismelor, bucata memorabilă, venind cu totul în linia schiței caragialiene, este *Călătorului îi șade bine cu drumul,* temă aflată și in *Înzăpădiții* lui D. D. Pătrășcanu, după cum am văzut. O vom regăsi și în idilica *Din Moldova...* (vol. *Umbre,* 1920) de Sadoveanu. Pitache Cojescu n-a realizat nimic în viață, patima lui fiind chefurile cu lăutari. Tânăr încă și cu casă destul de grea, se hotărăște, cu toată seriozitatea, să se cumințească — situația o vom întâlni și într-o povestire a lui Agârbiceanu unde este vorba de un cartofor — și să se apuce de muncă, punând cruce petrecerilor. Într-o dimineață, de mai înainte fixată, împreună cu amicul Năiță Dinculescu, încalecă și pleacă pe-aici încolo, după treburi arendărești. Popasul pentru odihna cailor se întâmplă să fie însă în apropierea unei cârciumi, unde Pitache era prea bine cunsocut. Călătorii sunt decișI să-și vadă de drum și, spre surprinderea tuturor, cer numai câte un pahar de vin, neapărat înmulțit cu sifon rece, căci e căldură mare. Paharele se fac și două și trei, caii stau înșeuați, drumeții se grăbesc numai în vorbe, minunați din ce în ce de vin și mai ales de ghețăria pe care și-o înjghebase hangiul. Apar, în fine, nelipsiții cârnați sfârâind: „Sunt proaspeți, dom'le Năiță; aseară i-am făcut, pe viața mea!" și, la urmă, chiar lăutarii. Cheful devine astfel interminabil, și Pitache, încă vag preocupat de proiectele lui, vorbește îngălat, ca Mitică al lui Caragiale la sfârșitul partidei din berărie:

„— Nu face, „scultă-mă pă'inte...hîc!... aici e han mare... 'a răspintie... Va un băiat spirt. Omu' se grăbește la drum, don'le... Vine, cere, bea și pleacă... n-are vreme de pierdut și ca'ătorului i șade bine cu dru'u..."

În linia umorului caragialian vin și câteva figuri simpatice de boiernași de provincie, ca „nenea Ghiță", generalul pensionar din bucata cu același nume, care luptă pentru menținerea regimentului în garnizoana locală, sau Coana Leonora, mare gospodină, îngrijind de orătănii, dar preocupată veșnic de „ghenealoghia" Nisipenilor și a Strâmbenilor, din care, zice, cu mare mândrie, că se trage (*Coana Leonora*). Asemănător cu eroii lui Gîrleanu este și Conu Costache din *Vîrcolacul*, om cu știință de carte, dar care se teme de vârcolaci etc.

Scanned with OKEN Scanner

Originalitatea lui Brătescu-Voinești apare mai cu seamă în nuvela *Niculăiță Minciună*. Deși fără nici un fel de educație, Niculăiță e un fel de copil fenomenal. Are darul observației pătrunzătoare de entomolog și al invențiilor de tot felul: de pildă, că lăcusta zisă *călugăriță* își mănâncă masculul și că pisica imită ciripitul vrăbiilor, spre a le ademeni. Vorbind și altora despre lucruri ca acestea, copilul e crezut anormal, cam într-o ureche. Ca atare, întâmplându-i-se să găsească o pungă cu bani pe care, ingenuu, o predă șefului de jandarmi, nu e crezut de nimeni, nici chiar de părinții lui, care-i cunosc obiceiul de a spune, cred și ei, numai „minciuni". Dezechilibrat, neînțelegând, din cauza lipsei de experiență socială, ce se întâmplă cu oamenii și mai ales cu cei cărora încredințase banii, copilul se sinucide. Cazul de inadaptabilitate analizat de astă dată este revelator prin punerea în centrul atenției a condiției umane văzută în contrastele esențiale ale ei.

GALA GALACTION[1]

Un mai mare artist decât Brătescu-Voinești, muntean și el din părțile Dunării teleormănene, este Gala Galaction, colaborator la *Viața românească* mai puțin statornic, dar influențat în tinerețe de socialiști, cu un crez literar foarte asemănător aceluia al lui Ibrăileanu:

„Arta pentru artă este o iluzie și o deșartă fanfaronadă. Un artist nu poate să expulzeze din opera de artă propria lui inimă. Și care artist nu vine pe lumea aceasta cu inima plină de doruri, de preferințe, de rancune, de revendicări (odată ce este solul tainic al unei familii, al unei clase sociale, al unui neam întreg)...?"

Nuvelistul, căci mai întâi de toate Gala Galaction este nuvelist, practică însă un tendenționism foarte discret, aproape întotdeauna absorbit în artă. Putèrea de emoționare estetică mai vine de acolo că scriitorul este, în fond, un temperament fugos, abia acoperit de haina preoțească, pe care chiar în viața-i omenească a îmbrăcat-o foarte târziu, la vârsta de 43 de ani, deși la 20 de ani studia teologia. Predica de amvon e inexistentă în opera lui și păcatele omenești sunt privite cu o mare îngăduință.

---

[1] GALA GALACTION (16.IV.1879-8.III.1961) este pseudonimul preotului și scriitorului Grigore Pișculescu, originar din Didești-Teleorman. La liceul Sf. Sava din București, avea colegi și prieteni pe T. Arghezi și pe N. D. Cocea, odată cu care va debuta la *Liga ortodoxă* și la *Adevărul*. În 1899 se înscrise la Facultatea de litere, dar o părăsi pentru teologie, pe care o urmă până la capăt, trecându-și doctoratul în 1909, însă preoțindu-se abia în 1922. Nuvela care îl consacră, *Moara lui Călifar*, îi apărea în 1902, în *Literatură și artă română*. A colaborat apoi la *Linia dreaptă* editată de Arghezi și N. D. Cocea, în 1904, la *Viața socială*, scoasă de același Cocea, de care îl legau simpatii socialiste, în sfârșit, la *Flacăra*, *Rampa*, *Facla* etc., la *Viața românească* și la *Adevărul literar și artistic*, ajungând, prin viața-i lungă, să scrie și la publicațiile *Scânteia*, *România liberă*, *Contemporanul* etc. Nuvelele i-au apărut în volumele: *Bisericuța din răzoare* (1904), *Clopotele de la*

Cea mai caracteristică nuvelă a lui Gala Galaction este *De la noi la Cladova*. Între popa Tonea, om în puterea vârstei, cu nevastă și copii, credincios fără a fi un fanatic, și sârboaica Borivoje, tânăra nevastă a lui jupân Traico din Cladova, prietenul său, dragostea izbucnește ca o putere mai presus de fire, de nebiruit, în chiar momentul sfânt al liturgisirii:

Gala Galaction

„Așa cum s-ar petrece cu o sămânță adormită și închisă, pe care un fachir ar pune-o în palmă-i și, constrângând-o cu vraja unor insistențe nepricepute și oculte, ar face-o (în câteva minute) să germineze, să crească și să se despletească în foi și în filamente și să se încunune, văzând cu ochii, cu ciorchinii trandafirii și parfumați! Minunea aceasta o trăi sufletește popa Tonea, în răstimpul ce trecu cu miruitul a douăzeci-treizeci de creștini... A fost și pentru popa Tonea și pentru ea un ceas deopotrivă de nenorocit și de ars de fulgerele sorții... A trecut în strană, lângă bărbatu-său, căruntul și roșcovanul jupân Traico, uluită și înfricoșată. Și în ceasurile-i de nesomn, icoana frumosului popa Tonea era de acum să i se înfățișeze, veșnic, sub podoaba dalbelor veșminte preoțești, smăltate cu desfoiate foi de floarea-soarelui, sub făcliile constelate și în fumul larg și ruginiu al bărbii ieratice."

Frumoasa Borivoje se înbolnăvește realmente de dragoste, ca printr-un fel de trecere acută a tulburărilor erotice în domeniul fiziologicului. Nu mai puțin tulburat este popa, care invocă în ajutorul apărării de păcatul râvnirii la bunul aproapelui tot ceea ce dogmele îi pot oferi, rugându-se cu ardoare, știind în același timp că o forță mai presus de sine, egală cu puterile cerești îl împinge să treacă Dunărea sub un pretext oarecare, la Cladova, unde femeia tânără îl aștepta cuprinsă de un fel de frică:

„Sărace popă Tonea! Ți-a luat diavolul mințile, cu totul... Unde pleci tu acum, prin vijelie și prin puterea nopții? Și ce zor te arde în spinare ca să treci la Cladova? Cel puțin nu fi fățarnic! Mărturisește, popă vânat de cel viclean, că nu te gândești deloc la bani, căci ai trei sute de franci în casă, ci te gânțește numai la Borivoje. Nu te smulge somnului și tihnei decât amintirea ei primăvăratecă, și de șapte luni nu poți să mai stingi cu toate ceasloavele din raft flacăra ochilor ei străbătători și negri!"

---

mănăstirea Neamțu și *La țărmul mării* (1916), *Răboj pe bradul verde* (1920), *Toamne de odinioară* (1924), *Caligraful Terțiu*, apoi romanele: *Roxana* (1930), *Papucii lui Mahmud* (1932), *Doctorul Taifun* (1933), *La răspântie de veacuri* (1935) etc.

BIBL. *Opere alese*, ediție îngrijită de Teodor Vârgolici, cu o introducere de D. Micu, E.S.P.L.A., vol. I, 1959, vol. II, 1961, vol. III-IV, 1965; *Jurnal*, I-II, ediție îngrijită de Mara Galaction Țuculescu și Teodor Vârgolici, prefață și note de T. Vârlogici, Ed. Minerva, 1973-77.

Teodor Vârgolici, *Gala Galaction*, Buc., E.P.L., 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Prozatorul dispune de mijloace rafinate în realizarea întâlnirii celor doi, singuri în casa negustorului. Femeia așteaptă într-un fel de stare extatică sosirea bărbatului iubit și popa, intrând în iatac, trece pe lângă un cais încărcat cu fructe ce stau să pice, coapte la ultima limită. Cele câteva cuvinte românești, învățate de sârboaică spre a spune ce are de spus, sună poematic în simplitatea lor nudă, plină de înfrigurare: „Tu știi, părinte Tonea, că eu te iubesc pe tine... O! eu te iubesc mult pe tine...", ca și comentariul înfățișând zbuciumul omului:"Preotul rămase nemișcat, înăbușind cu forțări de uriaș cercurile de ispită și de flacără care îi vâjâiau între inimă și creier". „... Și această mărturisire n-o spunea numai gura însângerată, pe care popa Tonea n-o vedea, ci toată ființa tinerei femei, atât de plină de fiori, atât de apropiată și îmbietoare."

Morala creștină trebuind neapărat să izbândească — acesta este aici mijlocul de a păstra suspendată tensiunea erotică în starea ei pură, lucru care la Emil Codrescu se realiza prin raționare —, ispita este înlăturată. Borivoje moare însă din dragoste, și popei, plin de păcate numai cu gândul, nu și cu fapta, îi revine sarcina, hotărâtă parcă de cel de sus, să-i dea binecuvântarea din urmă:

„Și ceea ce omenește nu fusese cu putință și ceea ce Borivoje dorise până la moarte, fără ca să se împlinească, se împlini sub condiția atotdivină și atotcurățitoare a religiei luiCristos. Borivoje își puse capul pe pieptul sfâșiat al preotului creștin și în ceasul din urmă trăi, fără păcat, toată fericirea pe care ar fi putut să i-o dea, cu dobânzi atât de grele și de amare, iubirea pământească!"

Firește, povestirea nu e „realistă", ci romantică mai degrabă, la mijloc venind excepționalitatea cazului. Nu-i mai puțin adevărat însă că, prin forța cu care prezintă faptele, dogmele par a se clătina. În definitiv, conform lor, păcatul, „au cu gândul, au cu fapta", rămâne același. De fapt, Gala Galaction, teolog cât se poate de instruit, interpretează poetic și profund omenește textele sacre. În acest spirit, stilisticește vorbind, este făcută de el și traducerea *Bibliei*, versiunea cea mai literară din câte avem. E clar că la baza nuvelei stă cazul împăratului, profetului și marelui poet David, care păcătuise cu soția generalului și sfetnicului său credincios Urie. Citarea fragmentelor celor mai frumoase din psalmul 50 e făcută cu mare meșteșug de către prozator, ca un acord menit să creeze atmosfera, chiar de la începutul nuvelei, când popa deschide cartea sfântă și se roagă:

„Că iată întru fărădelegi m-am zămislit și în păcate m-a născut maica mea. Că iată adevărul ai iubit; cele nearătate și cele ascunse ale înțelepciunii tale mi-ai arătat mie. Stropi-mă-voi cu isop și mă voi curăți, spăla-mă-vei și mai vârtos decât neaua mă voi albi. Auzului meu vei da bucurie și veselie; bucurase-vor oasele cele umilite..."

Realitatea e că, nu fără a fi — involuntar măcar — atins de aripa naturalistă, prozatorul aduce în nuvelele sale acea lume cu sânge fierbinte și cam amestecat din preajma Dunării balcanice, firi clocotitoare de senzualitate tulbure. Elementul social este adesea implicat, ca și la Sadoveanu, în contraste uneori mai violente, ca în *Zile și necazuri*, *Zaveră*, *La Vulturi*, *Lângă apa Vodislavei* etc. În fața turcilor care cotropesc țara după înăbușirea lui mișcării lui Tudor, olteanca Agripina își

Scanned with OKEN Scanner

apără copiii ca o fiară, cu prețul vieții dacă e nevoie. Ciobanul din *Lângă apa Vodislavei*, asuprit de negustorul exploatator, până a fi pus să tragă realmente în jug, se răzbună înfricoșător, spre mirarea unui turc înspăimântat de încrâncenarea dintre oameni de aceeași lege: „Iartă la el, bre, că e lege al tău". „Nu-l iert, boierule!", strigă asupritul cuprins de cea mai sfântă ură.

Este greșit însă a vedea — așa cum se face — într-o nuvelă ca *Gloria Constantini* numaidecât morala societății bazată pe domnia banului. Constantin, fiul unei turcoaice, duce viață de brigand și, fără voința lui, râvnește la soția fratelui vitreg. O cheamă să fugă cu el când găsește o comoară dar, surprins, este nevoit să-și ucidă rivalul, lovindu-l în frunte cu târnăcopul. La mijloc intră deci mai mult porniri atavice obscure, misterioase, la această lume balcanică de hibrizi, proveniți din încrucișări între neamuri, autohtoni, turci, greci, sârbi etc. Caracteristică este și nuvela *Soleima*,unde o cadână din haremul bogatului Mustafa se îndrăgostește arzător și dintr-odată de un român, prietenul acestuia. Ca și Borivoje, femeia „se îmbolnăvise de iubire", ne încredințează scriitorul. Turcul nu stă însă deloc la gânduri și o ucide pe loc, când are dovada trădării. Culoarea locală semai realizează apoi și prin câteva turcisme, strecurate abil în context:

„Ei! Boier Mustafa, toate giugiuc, bre! bun la tine, bre! Dar mai giugiuc ca toate e, uite aia care risipi salba!...

„Ha!... rânji lupul bătrân. Te-ai uitat bine, bre Ilie... Soleima giugiuc între giugiuc... Pe Soleima i-o dau bacșiș lui Constantin!... Și pe loc, smulgând un pistol din brâu, împușcă pe cadână!"

Sadovenismul romantic — de coloratură proprie însă — apare în povestirea *Copca Rădvanului* — unde Mură, țiganul lăutar, se îndrăgostește fără leac de Oleana, fiica stăpânului său. Situația este cu totul asemănătoare cu aceea din *Cântecul de dragoste*, plus aerul de legendă, de întâmplare petrecută „de demult". În mit și legendă sunt scufundate și nuvelele *În pădurea Cotoșmanului* și mai ales *Moara lui Călifar*, adevărată configurare locală a motivului faustic, unde flăcăul Stoicea se lasă fermecat de un vraci ce-l face să viseze fericirea.

În comparație cu nuvelele, romanele lui Gala Galaction par mai puțin izbutite, concurate în orice caz de altele apărute paralel în epoca interbelică, atunci când genul capătă o atât de amplă dezvoltare în literatura noastră. În *Doctorul Taifun* (numele personajului central e caracteristic, dacă avem în vedere că este originar din părțile Brăilei), dăm peste o altă interpretare liberă, de fapt profundă, a textelor biblice. Un medic iubește, tot așa, iremediabil, o femeie ușuratecă, de astă dată, purtând frumosul nume de Floreal. Omul, fără prejudecăți, este gata a da totul în vileag, mai ales când la mijloc intervine nașterea iminentă a unui copil. Inconștientă, frivolă, femeia a păcătuit însă și cu alții, printre ei și unul dintre adversarii doctorului devenit gelos peste măsură. Gelozia este apoi stinsă, cenzurată de morala creștină, atunci când bărbații, constituiți într-un fel de consiliu de judecată, o absolvă pe Floreal pentru slăbiciunile ei, amintindu-și de pasajul referitor la femeia păcătoasă, lapidată de farisei, dar apărată de blândul Isus, care invita pe cel ce se știe curat să arunce primul cu piatra.

Scanned with OKEN Scanner

Umanitarismul creștin — nu în spiritul dogmelor înguste însă — îl aflăm în cursivul roman *Papucii lui Mahmud*. Lui Savu Pantofaru i se întâmplă, în stare de ebrietate, să omoare pe un biet prizonier turc, Mahmud, crimă inconștientă, absolvită parțial prin împrejurarea că ne aflăm în vremea războiului din 1877. Eroul este cuprins însă de remușcări adânci. Imaginea nevinovatului turc, cu picioarele degerate în papucii lui rupți, îl urmărește obsesiv și toată viața și-o cheltuiește confecționând încălțăminte pe care o dă de pomană oamenilor nevoiași. Ispășirea nefiind suficientă, insul cade într-un fel de misticism religios eteroclit, caută osemintele turcului și le aduce în cavoul familiei, iar el însuși se duce să moară la Constantinopol, lăsând să fie înmormântat într-un cimitir musulman. Ideea este aceea din *Nathan der Weisse* de Lessing și anume că, sub semnul umanitarismului, toate religiile se întâlnesc.

Celelalte două romane, *Roxana*, o desfășurare critică la adresa îmbogățiților de după război, și *La răspântie de veacuri*, scrise în același spirit umanitarist, au mai mult o valoare documentară. Odată cu o serie de articole, eseuri — între altele și o *Viață a lui Mihai Eminescu* —, ca și niște memorii, apărute numai postum, ele sunt un document al omului și al clericului, care uneori este gata să accepte anume relații dintre umanitarismul creștin și socialism, înțelese, desigur, în toată libertatea și într-un fel propriu. Astfel, *Jurnalul* rămâne un document prețios pentru om, pentru scriitor și epocă.

ION AGÂRBICEANU[1]

Celălalt scriitor preot, Ion Agârbiceanu, nuvelist și el prin excelență, deși a scris numeroase romane în același timp, a adus în literatură specificul ardelean, cu o notă cel puțin tot atât de accentuată ca la Slavici și la Rebreanu, cu toate că nu poate fi vorba, în cazul lui, de o artă tot atât de mare. Influențat — mai ales la început — de sămănătorism (Iorga îl aproba cu căldură), prozatorul înclină tot mai mult spre realism și spre curentul *Vieții românești*, unde colabora și al cărei program îl realiza de fapt. Idealizarea vieții satului îi repugnă în chip declarat și crezul său artistic e același întâlnit la toți scriitorii grupului:

[1] ION AGÂRBICEANU (12.IX.1882-28.V.1962) s-a născut la Cenade, în câmpia transilvană, în apropiere de Blaj, ca fiul unui pădurar — instruit pe cât se pare —, originar la rându-i, din satul Agârbiciu, de lângă Sibiu. A copilărit în mediul rural și și-a făcut studiile secundare în bunele pe atunci școli de la Blaj, instruindu-se de timpuriu în problemele literare, învățând limbile latină, germană și maghiară, în care citea curent pe scriitorii mari. Poezii, eminesciene și coșbuciene, publică chiar la Blaj, în foaia *Unirea*. După trecerea bacalaureatului, în 1900, urmează la Universitatea din Budapesta, Facultatea de teologie — interesându-se însă și de studii de filologie și istorie — luându-și un „absolutorium" în 1904. Până acum colaborase la *Tribuna*, la *Sămănătorul* și la *Luceafărul*, cu schițe și nuvele, dar și cu articole în care se vede atitudinea sămănătoristo-

„O operă literară care nu adaugă nimic la gândul nostru, la simțirea și voința noastră, la bucuria noastră de viață, cred că e zadarnic scrisă, zadarnic citită. Aceea care poate deștepta și crește puterea instinctelor oarbe, a căror dezlănțuire face întotdeauna viața urâtă și nenorocită, e de-a dreptul primejdioasă și cred că nu merită numele de operă literară sau de creație artistică. Nu există artist conștient care să nu știe ce vrea când lucrează la o operă de artă. Dacă așa-numita tendință în artă se reduce la așa-numita voință conștientă, nu există operă de artă fără tendință."

Foarte întinsă, concurând cu aceea a lui Sadoveanu, opera lui Agârbiceanu nu aduce o problematică numaidecât profundă și complexă. Ea reprezintă mai curând reluarea câtorva aspecte, idei și motive în nenumărate variante, într-o suită extrem de inegală ca valoare artistică, bucăți de înalt nivel stând alături de altele cu totul neinteresate, explicabile la prolificul scriitor, frust, scânteietor uneori, nesupravegheat îndeajuns adesea.

I. Agârbiceanu

La început mai ales, ca în mănunchiul de povestiri *De la țară*, dar și ceva mai târziu, ardeleanul sadovenizează, cu toate că precocele mare moldovean era numai cu doi ani mai în vârstă decât dânsul. Oameni apăsați de câte o taină, parcă străini de ai lor, ocnași ori cătane întorși pe la vetre, cu reacții misterioase, neprevăzute, își fac apariția în bucăți ca *Prăpastia*, *Spaima*, *În întuneric*, *Dezamăgire* etc. Nota personală — determinată mereu în tendința realistă a scriitorului, dar și talentul indiscutabil, de puterea de observare, ori de atracția cazurilor ieșite din comun, semnificative totuși — e prezentă mai cu seamă în bucăți ca *Fefeleaga*, *Vârvora*, *Valea Dracului*, *Vâlva băilor*, unde preotul din satele sărace ardelene găsește un material din ce în ce mai interesant pentru prozele sale.

Mai ales inedită rămâne dezvăluirea vieții minerilor din Munții Apuseni, despre care va scrie cu încrâncenare și Geo Bogza mai târziu. Această literatură

---

poporanistă. După neînsemnate ocupații de pedagog și „cancelist" al mitropoliei, la Blaj, în 1906 se căsătorește, se hirotonisește și începe a funcționa ca preot mai întâi în satul Bucium-Șașa din Munții Apuseni și apoi la Orlat, lângă Sibiu. Acum colabora asiduu la *Viața românească*. În timpul primului război mondial se refugiază la Râmnicul Vâlcii, migrând în Moldova și lăsându-se apoi, în calitate de cetățean austriac, evacuat până în stepa Donului. Întors la Orlat, în 1918, scoate la Sibiu ziarul *Patria*. În anul următor se stabilea la Cluj, pentru tot restul vieții, cu excepția anilor 1940-1945, când, după dictatul de la Viena, se retrăgea la Sibiu. În ordine cronologică, volumele mai importante ale lui Agârbiceanu sunt: *De la țară* (1905), *În clasa cultă* (1909), *Două iubiri* și *Întuneric* (1910), romanul *Arhanghelii* (1914) — urmat mai târziu de altele, între care mai importante sunt *Războiul lui Sf. Petre* și *Sectarii*, *Popa Man*, *Spaima*, *Chipuri de ceară*, *Dezamăgire*, *Amintiri* etc.

BIBL. *Opere*, I-V, ediție îngrijită și studiu introductiv de Mircea Zaciu, E.P.L., 1962-1968

devine cu atât mai interesantă cu cât e vorba de un anume tip de proletariat, arhaic am zice. E vorba de o lume mizeră, lipită pământului, câștigându-și pâinea amară de toate zilele în cele mai inumane condiții cu putință, cărând și sfărâmând piatra muntelui, cu îndărătnicie și cu cele mai primitive mijloace. Ea se află — în contrast strigător la cer, simbolic în același timp — chiar în preajma elementului cheie al orânduirii bazată pe exploatarea aurului, în jurul căruia s-au concentrat colosalele bogății, pe de o parte, și, pe de alta, sărăcia cea mai înfricoșată.

În *Arhanghelii* — roman apărut în 1914 și intitulat așa după numele unei mine de aur —, Agârbiceanu a înfățișat o adevărată frescă a acestei lumi, pe atunci aproape necunoscută. Ascensiunea vertiginoasă și mai apoi prăbușirea notarului Iosif Rodean de la Văleni, proprietarul acelei mine — năruit prin patima jocului de cărți și prin secătuirea filoanelor aurifere —, iată un subiect balzacian. Beția aurului, această foame sacră a speței umane, senzația de putere pe care o dă bogăția nemăsurată, la urmă căderea definitivă a insului într-un fel de nebunie tenace, cărând și sfărâmând piatră cu mâinile sale, în speranța, devenită obsesie, demență a găsirii totuși a filonului celui mare din prețiosul și blestematul metal, iată atmosfera de vest sălbatic și de Alaskă unde indivizii se transformă în fiare. Din nefericire, prozatorul încurcă lucrurile cu nesfârșite sentimentalisme, în gustul epocii probabil, întorcând atenția cu prea multă insistență înspre reprezentanții „inteligheției" satelor, ca bunul preot de la Văleni ori, mai ales, ca teologul idealist Vasile Mureșan —, proiecție autobiografică programatică, fără îndoială —, care, după multe tribulații, se căsătorește cu Elenuța Rodean, mulțumit tare cu întemeierea unui cămin sărac și fericit. Dulcegăria aproape tezistă strică și sfârșește prin a nu convinge. În fond, orice lucru e cu putință, dar scăderea autorului stă în neputința stăpânirii mijloacelor compoziționale de amploare, în lipsa respirației largi și de lungă durată, bine susținută. Romanul se desface din încheieturi, fluxul epic se împotmolește, lâncezește și atrage după sine lăsarea cărții din mână. Venit îndată după *Mara* și după romanul Comăneștenilor, *Arhanghelii* precede pe Rebreanu și pe atâția alți meșteri ai genului.

Didacticist-moralizatoare sunt mai ales alte două romane ale lui Agârbiceanu, apărute cam în același timp, *Legea trupului* (1912) și replica acestuia, *Legea minții* (1915). În primul, teologul Ion Florea e pus, într-un chip cam naturalistic, să aibă relații erotice cu viitoarea-i soacră (caz tratat în latura lui comică de Hasdeu în *Duduca Mamuca*), căzând, deci, în păcatul dezastruos al adulterului cvasi incestuos, animalic. În al doilea, alt teolog, Andrei Pascu, dimpotrivă, nu cedează instinctelor și se conduce după „legea minții", obținând astfel echilibrul lăuntric și legea sufletului. Punând în cu totul alt chip problema în *Ion*, Rebreanu a putut afla aici o sugestie, când își intitula cele două părți ale capodoperei sale *Glasul pământului* și *Glasul iubirii* . Tot atât de inconsistente, simple cronici de epocă, rămân și alte romane ale lui Agârbiceanu, între care pot fi citate *Războiul Sf. Petre* și *Sectarii*. Ultimul devine o diatribă satirică având ca obiect politicianismul de

Scanned with OKEN Scanner

tristă amintire cu lupta pentru întâietate la putere, acuzații reciproce de tâlhărie, bătăi, furturi de urne, fel de fel de situații hazlii, fără caractere reliefate și fără adâncime. Primul e mai interesant prin procedeul parabolic, cam popular, ca un fel de *Țiganiadă* pe înțelesul tuturor. Ca și sfântul Sisoe al lui Topârceanu, coborât pe pământ, sub înfățișare de muritor de rând, sfântul Petre ia apărarea oropsiților ca avocat al țăranilor în procese cu moșierii înrăiți, apărați de Blebu, un drac trimis de Scaraoțchi, spre a contracara puterea divină. Diavolul învinge — semn că pe pământ răul e mai puternic decât binele —, pentru că, intrat în femeie, o coană Caliopi, soția moșierului obține favorurile potentaților de prin ministere. În jurul acestui nucleu conflictual se strânge o întreagă cronică satirică a vremii, care condamnă plaga societății, același politicianism venal și corupt.

Mult mai valoros este Agârbiceanu nuvelistul. Concentrarea, pilda cu un caz unic, o întâmplare, un portret, convin condeiului preotului, obișnuit cu cuvântul predicii în biserică, la o adunare, ori chiar la colț de uliță. Însă predica, și aici vine marele merit al artistului, este definitiv încorporată în comunicarea care se ocupă de fapte, ca și la Slavici, cu mai mult lirism decât la înaintaș. Odată fixată schema întâmplării, insistențele descriptive sau reluarea câte unui laitmotiv vin să întărească atmosfera in care prozatorul ne introduce de obicei direct. Astfel, Fefeleaga, din nuvela cu același nume, minerița din Munții Apuseni, săvârșește canonul muncii — după ce bărbatul îi moare și copiii i se sting de tuberculoză, rând pe rând, în pragul vârstei de cincisprezece ani — cu conștiința unui fel de predestinare, devenită, alături de bătrânul Bator, cu coșarcile desăgite pe spinarea-i bătucită, „un om și un cal“:

„Calul e alb, dar sub coșerci s-a ros părul de tot, și pielea, după ce s-a rănit mai întâi, acum e tare a potângul. Merge în urma muierii, adormit parcă de tropotul cizmelor ei. Capul mare cât o solniță nu și-l mișcă nici la dreapta, nici la stânga. Femeia iarăși nu-i are grija, ci pășește mereu înainte și în răstimpuri zice așa, ca pentru sine: „Ghii, mă Bator“.

Întâmplările extraordinare nu lipsesc de loc și semnificația, ca la povestitorii populari, vine să rotunjească relatarea faptelor. În *Valea Dracului*, Gherasim, un căutător de comori cam misterios, este iubit de Crucița, dar pădurarul Pascu îl omoară spre a i-o răpi. Pe urmă, criminalului i se pare că sufletul mortului continuă să sălășluiască în cățeaua Diana, rămasă de la dânsul, care urlă sinistru la auzul numelui fostului stăpân. Împușcând-o, în pădure, Pascu pare serios când spune: „Nu fugi, jigodie! Gherasim, îți trimit și câinele pe lumea cealaltă!“, pentru că, auzind din nou urletul mustrător, înnebunește.

Multe din povestirile lui Agârbiceanu aduc firile aspre, bolovănoase, din popor, ca Gruia, de o pildă, din bucata intitulată tot așa. Având o putere de taur, eroul mănâncă enorm, iar pe femei le poartă subsuoară, câte cinci-șase, aruncându-le apoi ca pe niște mingi. În relațiile cu cea pe care și-o alege de nevastă, pe măsura lui, discută monosilabic, strictul esențial: „Vrai, tu?“l, „Vrau!“, răspunde femeia. Uneori însă duritățile sunt făcute să ascundă gingășii nebănuite. Așa este

Scanned with OKEN Scanner

Petrea, țiganul fierar din *Fierarul Petrea*, meșter harnic și gospodar, hotărât a ieși din condiția lui etnică, gata să fărâme cu barosul pe fiică-sa, pripășită în laia de la marginea satului, dar topindu-se ca ceara la flacăra focului când aude cântece și vede jocul celor care se iubesc. Tot așa este și flăcăul Costea din *Omul cu viața scurtă*, bătăuș din cale-afară, dar harnic și răbdător ca piatra, îndrăgostit și el năprasnic de o Cruciță, fapt pentru care se ascunde, fugind de la un stăpân și angajându-se slugă la un arendaș vestit prin răutatea lui. Bătut dintr-o nimica de patron, flăcăul îl va zdrobi, nimerind, firește, în pușcărie. Notația epică e succintă și viguroasă:

„Părea că din toată ființa arendașului vedea cum se desprinde otrava din ochi, din față, din gură, din tot trupul lui. Și cum îl ținea strâns, i se păru deodată că are o viperă în brațe, îi îngheță sângele în vine. Prinse acum cu mâna rece, neîndurătoare, cu o singură mână, pe arendaș, îl ridică în slavă și merse drept, ca un militar cu dușmanul, până la ușa podului ce dădea drept în curte și, ca în copilărie pe vreun băiat, îl izbi jos pe pietrele curții".

Un caz de asprime și îndărătnicie întâlnim și în *Verevița*, unde e vorba de o fetiță cu un caracter atât de sălbatic încât, la școală — unde se ține numai de pozne —, nu răspunde nimic și e crezută pur și simplu idioată. Dar la examenul de sfârșit de an dovedește o inteligență excepțională, pe care o dezvăluie potropopului, venit să asiste și să împartă daruri celor sârguincioși. Întrebată de ce nu răspundea și învățătorului, fata spune simplu, în auzul tuturor: „Nu-mi place de el". „Da' de mine-ți place?", întrebă cu bonomie potropopul. „Place!" „Ai putea să-mi spui de ce?" „Ai barbă albă și vorbești gros", fu răspunsul. Făcându-se mare, mai târziu, fata se va mărita neapărat cu un om cu „glasul gros" și cu „pumnul tare".

Foarte des apare în povestirile lui Ion Agârbiceanu figura preotului — uneori a învățătorului sau a medicului — văzut, se înțelege, ca un apostol îndrumător al poporului. În bucata *Popa Man* se ivește însă, ca și la Galaction, cazul problematic, pus în mișcare de același eros care stăpânește destinele, dar cu totul într-alt chip. Suavitatea aproape lirică din *De la noi la Cladova* lipsește aici. Având și el în vine sânge amestecat, provenit de la tatăl, contrabandist sârb, popa Emanoil Manovici — pe scurt, popa Man — are o înfățișare aspră, de haiduc în sutană. Nu poate sta locului, își părăsește nevasta și migrează în altă parohie. Altfel este însă blând și cu frica lui Dumnezeu, dar se îndrăgostește prăpăstios de Firuța, fata gazdei, spre a cărei casă se îndreptase chiar în momentul venirii în sat, ca într-o predestinare. După măritișul fetei cu un flăcău din sat, popa Man se schimbă cu totul, devine taciturn și încruntat, face slujba „milităreste, mai repede", și-și concentrează energiile în direcția acaparării de avere, căutând de fapt a înăbuși o pasiune prin alta. Când preoteasa, uitată, părăsită, își face apariția, popa se răstește fără milă la ea, dezvăluindu-i dintr-o dată lucruri îngrozitoare, cum că ar fi ucis un copil, cândva, căzând apoi, dostoievskian, în patima grozavă a beției, cuprins de demonii care-l îndeamnă să înghită chiar vinul din altar, destinat cuminecăturii.

Asprimile stilului lui Agârbiceanu — provenite de fapt din asprimea subiectelor povestirilor sale —, cum și o declarație a scriitorului care informa pe

curioși că nu se îngrijește de formă, a dus pe unii la încheierea că, uneori cel puțin, expresia prozatorului ar lăsa de dorit. Ideea putea veni și din compararea făcută prea insistent cu Sadoveanu și cu Gala Galaction, ca și din obstinație calofilică. Adevărul este că Agârbiceanu are o fizionomie proprie, bine definită, și că preocuparea de stil e mereu prezentă. Bunăoară acest acord pus sub cheia imperfectului, cu care începe povestirea vânătorească *Mistrețul*:

„Focul topea lacom lemnele uscate, ce trosneau împroșcând cu scântei cele trei mâțe sure ce se grămădeau jigărite, torcând încet pe vatră, în gura cuptorului. Câteodată flacăra se înădușea și atunci se auzea un șuierat prelung, cum șuieră șerpii. Ne grăiesc de rău dușmanii — mă gândeam —, sta-le-ar bucatele-n gât! Vântul scormonea în streașina de paie a casei și fluiera cu o mulțime de întorsături in hornul înalt. Dregeam niște opinci..." etc.

Acordul stilistic este de fapt dictat, de cele mai multe ori, de însuși caracterul, putem zice, poematic al bucății, ce-și propune să fixeze o întâmplare sau un portret de mare tipicitate, ca în *Căprarul* — cazul moșului știutor de povești la care copiii privesc cu uimire, rugându-l să spună și întorcându-i, pe rând, caprele —, ca în *Melentea*, calicul care face haz de necaz —, *Bunica Iova* — portret în mișcare al bătrâneții, deloc idilizate și totuși frumoase, tipic țărănească etc., etc.

Există apoi în proza sobră a lui Agârbiceanu un lirism conținut, o poezie a vieții simple și a pământului, a naturii, căzute sub simțurile în stare pură. O amintire de la plug, în faptul primăverii, rămâne pecetluită în subconștientul, care urcă prin ani în sufletul artistului: „A, dar ce plăcere și bucurie să șezi dup-atâta umblet și să îmbuci din pâinea cu slănină! A băut și el o ulcică de lapte, dar laptele nu-i mâncare după o jumătat'de zi ca asta. Pânea are gust nemaipomenit de bun, iar locul uscat pe care șade parc-a prins o dulceață." (*Codabatura*) Mai ales mirosurile vorbesc fiului de pădurar despre viața atotbiruitoare, de pildă a copacilor în care începe a pulsa mâzga: „Primăvara au mireasmă și crengile și vlăstarii tineri ce cresc sub bolta înaltă a arborilor bătrâni. Prin coaja subțire a tinereții, pătrunde ființa întreagă a lor ca la copii. Și într-un fel miroase carpenul, în altul fagul, stejarul, jugastrul, arțarul". (*Veverița*). Mirosul aerului, al gerului iernii sau, în sfârșit, al zăpezii topite în pârâiașul din pădure: „Din el și din pădure se ridica un aer umed, rece, care mirosea încă a zăpadă topită" (*La marginea pădurii*). Tot atât de puternice, în modul cum izbesc simțurile, sunt și senzațiile vizuale: imaginea unei fetițe neastâmpărate, cu părul blond-roșcat, cocoțată pe un acoperiș, în bătaia razelor soarelui de la asfințit: „Se înserа și soarele era roșu ca focul la apus. Ardea și părul copilei, încât mă gândeam c-o să aprindă acoperișul de paie." (*Veverița*) Ori viziunea cu totul inedită a unei turme de mistreți, galopând sub lumina lunii: „La vreo treizeci de pași de mine, izbucniră în câmpul deschis vro șase mistreți, ale căror coame ridicate țepiș luminară o clipă în lună. Nu știu, poate nici n-am ochit, dar am descărcat amândouă țevile. Când se stinse sunetul, ei nu se mai zăreau. Dar se auzea încă galopul lor. Îmi păru că se cutremură pământul. Apoi se înstăpâni iarăși liniștea nopții cu lună plină."

Scanned with OKEN Scanner

Ca la Sadoveanu și ca la atâția scriitori din epocă, un sector mai mic îl ocupă și mica burghezie a târgurilor. Unele personaje amintesc de Caragiale, precum Gheorghiță Pruncul din *O glumă*, care înnebunește când, după ce-și făurise atâtea speranțe, își dă seama că un prieten îi jucase o farsă sinistră, anunțându-l că ar fi câștigat la loterie; ori ca Iancu, din *Vizita lui nenea Iancu*, omul cuprins de deșertăciunea amicului X, care se laudă pe toate drumurile de relațiile lui cu mărimile. În *Datoria* e bine motivată pocăirea cartoforului și bețivului Anton Muntean, față de soția care se pregătea să-l părăsească, totul petrecându-se însă numai după ce viciosul câștigă miza cea mare. Nicu Dragomirescu, dormind, visează cu atâta intensitate că a câștigat la loterie și el, încât, când se trezește și vede dezastrul realității, își bate nevasta în chipul cel mai crâncen. După aceea cade într-o mutenie desăvârșită, pentru multă vreme. Întâmplarea din *Haine noi* e nu numai comică, dar și semnificativă: Costică, un biet funcționăraș amărât, înțolindu-se și el în sfârșit, găsește prilej pentru un chef monstru, prelungit până la ziuă, nu fără epilogul năclăirii, într-o băltoacă, ocazie cu care terfelește frumusețea de costum nou.

Opera lui Agârbiceanu, cu toate inegalitățile ei, prin marea întindere și prin originalitatea indiscutabilă a unei bune părți din ea, reprezintă un aport substanțial al spiritului ardelean în literatură, demonstrând cu prisosință varietatea în unitate a realității românești, a energiilor unui popor.

G. TOPÎRCEANU[1]

Poetul cel mai reprezentativ, cel puțin până la a doua serie de apariție a *Vieții românești*, timp în care se și afirmă, rămâne munteanul devenit ieșean George Topîrceanu. (Despre alții, nu prea numeroși și importanți, afirmați mai târziu, ne vom ocupa iarăși la timpul său).

Industrios, meticulos, foarte accesibil, Topîrceanu a fost și este încă extrem de popular în mediile largi, nesnobe, citit, memorizat, gustat de toată lumea. În urmă cu vreo zece ani era comentat și editat din belșug, parcă pentru a i se ridica

[1] GEORGE TOPÎRCEANU (20.III.1886-7.V.1937) se naște la București, într-o familie de condiție modestă, originară din Transilvania. După studii făcute la liceele „Matei Basarab" și „Sf. Sava" — bacalaureatul și-l trece în 1898 —, se înscrie numai la Universitate, fără a o urma. Debuta, cu versuri, la *Belgia orientului*, în 1904, apoi sporadic mai colabora și la alte reviste, între care și *Neamul românesc* al lui N. Iorga, până în 1909, dată începând de la care nu se va mai despărți de *Viața românească*. Ba chiar, în 1911, la invitația lui Ibrăileanu, se mută definitiv la Iași, devenind al doilea secretar de redacție al importantei reviste. În 1913 participa la campania din Bulgaria. În 1916 e mobilizat de asemeni, participă la luptele de la Turtucaia și cade în prizonierat, de unde se va întoarce în 1918, continuându-și activitatea pe lângă revista ieșeană. A fost prieten apropiat al lui Ibrăileanu, Sadoveanu, Otiliei Cazimir. Volume mai importante: *Balade vesele și triste* și *Parodii*

un piedestal prea înalt, acum din ce în ce mai mult lăsat la o parte de specialiștii gravi, profunzi, ca și literatura care se produce în momentul de față*. Acuratețea versului, umorul de anume factură și simplitatea par a-l situa la polul opus simbolismului și modernismului, pe care poetul le-a dezavuat, în linia tradiției Coșbuc, Vlahuță, Duiliu Zamfirescu, deși lucrurile nu stau tocmai așa. E. Lovinescu îi refuza recunoașterea oricărui talent, arătând — în a sa *Istoria literaturii contemporane* (*Evoluția poeziei lirice*) — că prin Topîrceanu am asista la o „degradare momentană a poeziei". Criticul avea dreptate și nu prea, dacă punem la socoteală adversitățile polemice cu poetul. Cu umor, într-o conferință din 1933, *Cum am devenit moldovean*, Topîrceanu dădea o replică destul de caracteristică întrucât îl privește, afirmând că se simte mândru a nu avea talent:

G. Topîrceanu

„Domnii care îmi dau zor mereu că nu sunt poet nici n-au idee ce elogiu imens îmi aduc... Ei lasă să se înțeleagă, fără știrea lor, că natura m-a înzestrat cu o îndemânare aproape diabolică sau cu o luciditate aproape divină, dacă am putut să fac numai cu capul ceea ce dumnealor nici cu talentul n-au putut face, adică să întrețin interesul cititorilor pentru poezia românească în niște vremuri așa de hapsâne.

Ca s-o dreagă, detractorii mei ar trebui acum să spună: — N-are nici un merit. E plin de talent, săracul!"

Că poetul nu putea suferi „obscuritatea" simbolistă reiese din ciclul de versuri care-l afirmă din capul locului, *Parodii originale*, prezentate drept „pagini modeste de critică literară în pilde". Într-o *În loc de prefață* se adresează „unui confrate", arătând că profunditatea nu trebuie confundată cu lucrurile tulburi, dându-i exemplu pe șlefuitorul de sticle Baruch Spinoza:

Tu nu cunoști, Zoile, gândul meu...
Din tine-ntreg tu faci literatură,

---

originale (1916), *Amintiri din luptele de la Turtucaia* (1918), *Amintiri din Bulgaria* (1920), *Migdale amare* (1928), *Scrisori fără adresă* (1930), *Pirin-Planina* (1936).

BIBL. *Opere alese*, E.S.P.L.A., 1959, vol. I, poezii, vol. II, proză, ediție și studiu de Al. Săndulescu.

Const. Ciopraga, *G. Topîrceanu*, E.P.L., 1966. Al. Săndulescu, *G. Topârceanu*, E.P.L., 1967.

* Însă, demn de menționat în acest context este faptul că un mare poet contemporan cu noi, Nichita Stănescu, era un admirator al lui Topîrceanu.

Scanned with OKEN Scanner

Oferi în studiu mica ta structură,
Naiv și comic ca un crustaceu.

Ești tulbure, dar fundu ți-i aproape;
Aveam și eu (pe când mă dam pe gheață)
Obscuritatea ta — de suprafață
Și profunzimea ta — de două șchioape.
.....
Zadarnic dar ne-amestecă vultoarea,
Noi nu putem urma același țel...
Și dacă totuși ți-am făcut onoarea
Acestor stihuri de oțel, —

Când îmi citești poemele și proza,
Gândește-te la geamul lui Spinoza.

În ceea ce privește atitudinea poetului în problema artei pentru artă sau artă cu tendință — spre a păstra simetria pe care ne-am impus-o în discuția fiecărui scriitor al grupului —, Topîrceanu se înscrie, cu tot specificul creației sale, cu hotărâre de partea artei cu tendință. În parodia mussetiană *Noapte de august*, bardul declară abstractei muze că el are un corp „concret" și, spre deosebire, să zicem, de Sărmanul Dionis, nu poate suporta pasiv pișcătura purecelui, pe care e gata să-l trimită *ad patres*, cu riscul de a deveni *insecticid*. Preferă a nu-și expune amorul și inima „în vitrine" și nu are de gând să se retragă în turnul de ivoriu, când în juru-i s-aud „glasuri de durere și strigăte de luptă". Oricum, și prin oricâte trucuri căutate anume spre a produce comicul, ideea își face loc și la Topîrceanu:

M u z a

În forma ideală,
Impersonal arată-ți durerea personală
Și-n sfera artei pure, uitându-te pe tine...

P o e t u l

Vrei să-mi expun amorul și inima-n vitrine?
Să pângăresc în lume secretul meu tezaur,
Să-mi trâmbițez iubirea din trâmbițe de aur?
Și când în juru-mi crește o larmă ne-ntrerupă
De glasuri de durere și strigăte de luptă, —
Eu să rămân deoparte, cu ochii către stele,
În turnul de ivoriu al visurilor mele?...
Mai bine piară-n germen imaculatul tom!

M u z a

Dar nu uita, poete, că ești poet

P o e t u l

Sunt om.

Sămănătorismul dulceag, idilizarea satului sunt luate în răspăr în parodia confecționată după *Viața la țară* a lui Depărățeanu, cu ortografieri iorghiste:

> Locuinta mea de veră
> E la țeră...

Comicul rezultă din etalarea prozaismelor iremediabile, în termeni familiari sau neologistici: la țară lipsește „confortul occidental", nu există nici măcar „berărie", o babă o face pe „medicul comunal", cârciumarul e hoț, vinde marfă proastă, în timp ce nevastă-sa „se ține c-un jandar'". Dacă vrei să te plimbi, dai peste praful ridicat în slavă de cireada satului, iar țânțarii „Înzestrați la cap c-o sulă/ Minusculă", te împresoară ca o cohortă. Fetele desculțe ies seara la garduri, noaptea se pot vedea fapte care „scandalizează", o babă surdă povestește știutele banalități cu „Ileana Cosânzeana", luna este „rurală", „ca un bostan", câinii „urlă / Ca din surlă" și „în zori încep cocoșii,/ Păcătoșii,/ Ca să facă iar scandal." Poetul se declară citadin, fără mari pretenții de altfel, cerând străzi pavate, cinematograf și „fete/, Încălțate cel puțin".

Se înțelege de la sine că parodia, prin însuși procesul ei genetic, nu este poezie propriu-zisă. Ea e chiar antiartă când o aflăm intrată în grațiile insului de rând, declamată în aplauzele idioate ale vulgului „antipoetic", venit să petreacă două ceasuri la estradă. Luciditatea, răceala lui Topârceanu e decentă însă, revelatoare, ca la un critic ce-și impune observație ascuțită și, prin aceasta chiar, nu lipsită de imaginație. Remarca făcută de poet în marginea versurilor: „Fruntea albă-n părul galben? Pe-al meu braț încet s-o culci? Lăsând pradă gurii mele? Ale tale buze dulci" (cum că ar fi o „poziție" imposibil de realizat practic), nu e a unui cititor prea adecvat al poeziei lui Eminescu; în același timp, ea însă nu e ofensatoare și dezvăluie o posibilă luare de atitudine. Maniera Bolintineanu e sugerată definitiv prin aceste două versuri din parodia *Mihai Viteazul și turcii*, marcând revolta bunului-simț în contra colbului școlii:

> Iar Mihai Viteazul, după două ceasuri,
> Nalț-o mînăstire și trei parasturi!

unde situația comică se realizează și prin echivocul expresiei românești „a înălța parastasuri".

De fapt, parodiile topârceniene s-ar putea împărți în două categorii: o parte din ele, ca acelea făcute după Bolintineanu, Coșbuc, A. Mirea, Otilia Cazimir, Demostene Botez, chiar Goga sau Arghezi etc., nu vizează „distrugerea" poetului imitat, spre deosebire de cele din a doua, cum ar fi *Romanța automobilului*, *Romanța autumnală* ori *Romanța gramofonului*,adresate lui Ion Minulescu, sau parodiile după *Infernul* lui Dante, unde se răfuiește cu adversarii, aduși în iad, pentru circumstanță, un Lovinescu, Bogdan-Duică și alții. Cadența poetului parodiat e studiată minuțios, reluată cu mare insistență, o dată cu vocabularul caracteristic, ca spre a exaspera prin manieră, ca și imaginile specifice împinse spre caricatură. De pildă Goga, în *Mucenicii*:

Scanned with OKEN Scanner

V-a doborât alături deopotrivă
Amarul trudei fără de hodină.
La căpătâiul vost' într-un opaiț,
Domol clipește-un sâmbur de lumină.
Din cetățuia strălucirii, luna
Și-a pogorât sfiala prin fereastră,
Ca să vegheze așternutul maștер
În care doarme trudnica nevastă.

Arghezismele, ca „mă iată", „putui", „pisc", „isc", „dete", „vrui", „pipăi" — exagerat înspre „a da ghies" — „vruși", „a cădea întru ispită", imaginea căutată „caprele-amintirilor", cuvântul „iezii" care atrage rima, arghezian și ea, „cacărezii" etc., sunt puse pe metrica unui *Psalm*, odată cu crearea unei situații comice:

Ajuns acum în pragul tău, mă iată
Cremene dură, mă putui în pisc
Să mă găsesc prin stânci și să mă isc
Din pulbere, cu glezna-nsângerată.

Îngerul tău merinde nu-mi prea dete.
Eu însă niciodată din bărdace
N-am fost băut fără să-mi fie sete,
Nici n-am mâncat vreodată ce nu-mi place.

Grădina florile și le-a deschis
Care-o făceau să-mi amăgească drumul
Cu ispitiri de rouă și de vis.
Eu am lăsat în urma mea parfumul.

Vrui, Doamne, să te pipăi pe spinare
Și mai deaproape să-ți dau ghies
Cu vechea mea-ncruntată întrebare:
De ce nu vruși să mi te-arăți mai des?

Dar caprele-amintirilor și iezii
Care mă duc să cad întru ispită,
Și-au risipit prin iarbă căcărezii
Și mi-au lăsat livada părăsită.

Imitarea *Blestemelor* argheziene, puse pe seama unei babe, este un exercițiu de limbă și de imaginație în pură gratuitate:

În două surcele de vreasc să se facă
Picerele tale, făptură buimacă,
Plezniți-ar timpanul,
Să n-auzi când trece traivanul,
Să uiți la cetanii tipicul
Și psalmii în zi de Crăciun,

Să n-ai după masă tutun.
Să-ți pută buricul.

Vedea-te-aș în vreo fițuică
Pus cu litere de-o șchioapă.
Curge-ți-ar pe-o nară țuică,
Pe cealaltă numai apă.
Lăuda-te-ar Bogdan-Duică,
Și pupa-te-ar Popa Iapă!

În cazul parodierii lui Ion Minulescu, însă, imaginile tipice, ticurile poetului, prea binecunoscute: numărul fatidic, câte un vers monosilabic urmat de un altul kilometric, dar bine ritmat și rimat, neologismul violent — comic aproape în original —, fanfarada donquijotescă etc. sunt luate și umflate ca niște baloane cu membrana subțire, făcută să plesnească spectaculos:

Păzea!
Că trece-n zbor copilul civilizației extreme
Și zvârle-n aer trei semnale, —
Trei versuri mici
Din trei poeme
Pe care trei poeți deodată
În trei orașe le-au cântat...
(*Romanța automobilului*)

Eu sunt un mecanism precoce,
Sunt o cutie ventrilocă,
Un fericit concurs de piese, cu acțiune reciprocă:
Șuruburi,
Ace,
Manivelă,
Sunt arcul primului avânt, —
Trompetă,
Placă,
Diafragmă
Și... dracu știe ce mai sunt...
(*Romanța gramofonului*)

Veselia, plină de imaginație și de înțepături satirice, o găsim nu numai în *Parodii* la Topîrceanu. Într-o *Expunere de motive*, spre exemplu, se adresează mai-marilor de la Academie demonstrând cu multă vervă de ce n-a concurat la premiile instituite de ilustrul for. Motivele erau douăsprezece, ultimul fiind exprimat de-a dreptul și vizând pe același Bogdan-Duică care-l negase ca poet:

Și-al doisprezecelea — nu pot,
Fiindcă printre dumneavoastră
E unul crân și idiot...

În *Ripostă*, un adversar e întâmpinat cu o ploaie de amenințări, pe cât de tari, pe atât de bine strunite în versuri impecabile:

Păzea, că muza mi-i fecundă
Și când te-oi prinde, nu te scap:
Cu șapte rime pe secundă
Îți dau la cap!

Păzea, să nu te-aștern pe-o filă
Și-n roca unui vers masiv
Să te-ncrustez definitiv
Ca pe-o fosilă!

Păzea, să nu-ți înfig în coastă
O epigramă ca un cui.
Să-ți sparg în cap o odă proastă,
Să faci cucui!

Nici prietenii apropiați nu sunt menajați, de pildă chiar Ibrăileanu, care începuse să-și facă apariția — contrar obiceiului său de noctum — ziua, pe stradă, de când fusese decorat cu bene-Merenti:

Încât ne speriem acum
Când îți vedem pe stradă mutra.
De parcă ne-ntâlnim în drum
Cu Brahmaputra!

Ci mulțumește-te încalte
C-un singur hap.
Căci omului îi vin și alte
Nenorociri mai mari pe cap.

Ce-ai zice dacă, bunăoară,
într-o privință,
Te vor distruge-a doua oară
Cu *Bărbăție și Credință*.
(*Bene-Merenti*)

Foarte exact în tot ce scria, Topîrceanu știa desigur că *Brahmaputra* este un fluviu, nu un... om. Însă rima foarte rară — *mutra* — *Brahmaputra* merită acest risc — licență poetică.

Topîrceanu este poet de mare talent și de o sensibilitate autentică. Se poate întâmpla ca, din cauza unei autocenzurări continue pe care și-a impus-o, ca și din pricina unei neaderențe, exprimată pe față, la simbolism și, în genere, la modernism, poezia sa să fie sub nivelul posibilităților lui reale. Când spunea — în parodia după Alfred de Musset — că el nu-și expune „inima-n vitrine", avea dreptate, și nu prea. Adevăratul poet este, ca să spunem așa, lipsit de *pudoare* și, în anume chip, de autocontrol continuu. Căci lirismul subjugă tocmai prin dezgolirea totală a sufletului, făcută în certe condiții, firește. Antiromantismul epocii, alimentat mereu de verva unui Caragiale, ideea că luna, stelele, lacul, barca, castelul, iubirea de la 1400, într-un cuvânt, se demodaseră, era o realitate măcar

Scanned with OKEN Scanner

aparentă. Simboliștii înșiși își dădeau seama de aceasta, căutând noi mijloace de expresie, comprimând, uneori chiar „prozaizând" efuziunea lirică, discursivitatea romantică uzată. În fond însă condiția poeziei rămânea aceeași: cu alte cuvinte, adâncurile sufletului omenesc se schimbă cu mare încetineală, aproape deloc. Așa se explică actualitatea continuă a marilor, adevăraților poeți. Numai mijloacele de expresie diferă. Neaderând la simbolism și practicând vechile mijloace poetice, expresia clară, univocă — în care credea cu tărie, dar nu cu tot atâta dreptate —, Topîrceanu a trebuit să-și comprime lirismul, sentimentalismul dacă vrem, prin intermediul umorului, folosit ca un fel de mască a unei apariții convenabile în public. Gândind mai în adânc lucrurile și trecând peste deosebirile de suprafață, el este, ca toți contemporanii săi, un modernist, în *Balade* și în *Rapsodii*, îndeosebi.

Balada chiriașului grăbit, bunăoară — de care se face atâta caz și pe care insul de rând o citește cu veselie simplă, iar sociologistul vulgar vede acolo numai traiul greu al micului funcționar —, aduce poezia mansardelor simboliștilor. Desfășurarea ei se face la Topîrceanu nemaipomenit de lucid, supravegheat, și câteva vocabule crude („madam", „damă", „un domn serios", „cu cioc și cu ghete de lac") sting orice elan. Poate că tocmai aici stă originalitatea acestei poezii, minore totuși:

Am stat la mansardă o lună.
De-acolo, de sus, de la geam,
Și ziua și noaptea pe lună,
Priveam ca la teatru, madam!
Când luna-mi venea pe fereastră,
Orașul părea că mă cheamă
Să-i văd în lumina albastră
Fantastica lui panoramă...
Mai sus, într-o cameră mică,
Făceau împreună menaj
Un moș, un actor și-o pisică.
Iar dincolo, jos, la etaj —
O damă cu vizite multe
Și-alături de ea un burlac,
Un domn serios de la Culte
Un cioc și cu ghete de lac.

Când sentimentul e profund, ca în *Balada morții*, inevitabil poetul se întoarce la teme mai vechi, aceea a comuniunii prin moarte cu natura, ca în *Miorița*. Versurile devin acum mai muzicale, elegiace și simple, ca rostogolirea apelor unui pârâu printre sălcii și arini:

Cobora pe Topolog
Dintre munți, la vale...
Și la umbra unui stog
A căzut din cale.

Scanned with OKEN Scanner

În ce vară? În ce an?
Anii trec ca apa...
El era drumeț sărman
Muncitor cu sapa.

În *Balada munților* e reluată pastorala lui Bolintineanu din *San Marina*. Versurile sunt excepționale prin muzicalitate, în sensul baladescului, și tabloul de gen este executat cu un ochi de pictor:

S-au ivit pe râu sub soare,
Jos, la capătul potecii,
Turma albă de mioare,
Noatinele și berbecii.

Sunet de tălăngi se-ngână.
Sub poiana din Fruntarii,
Zăbovește-n deal la stână
Baciul Toma cu măgarii.

Tot acolo, se pot vedea urmele lui Alecsandri din *Baba Cloanța*, în versuri tot atât de fluente, înfățișând mitologica Mumă a Pădurii. Sugestia vine și în sensul simbolismului însă, pentru că acum se urmărește simpla creare de atmosferă:

Colo-n fundul curmăturii,
Dormitând pe-o buturugă
S-a ivit Muma-Pădurii...
Dar nu-i nimeni să-i zărească
Trupul hâd și deșirat,
Fața galbenă de iască,
Nasul — ciot de brad uscat.
Nici nu vede, nici n-aude,
Doar își scutură pe-o mână
Părul ei de vreascuri ude,
Fruntea plină de țărână.
Și cum stă cu ceata-n spate,
Istovită lângă trunchi,
Rădăcini și crengi uscate
Îi atârnă pe genunchi.
Negurile-i sug puterea,
Ochi-i nemișcați și suri,
Cheamă noaptea și tăcerea
Din adâncuri de păduri...

În câteva „cântece" și „romanțe", ca sub impresia „simplității", remarcate de Ibrăileanu în *Pe lângă plopii fără soț*..., Topîrceanu epigonizează și el în umbra marelui poet. Ritmica îl apropie mai mult de Coșbuc, versurile sunt însă pure ca cristalul, cântătoare și pot face să vibreze anume spirite mai demodate; parcul și frunzele care cad anunță vecinătatea bacoviană:

Scanned with OKEN Scanner

O, vis al iubirii trecute!
Sunt singur — omătul târziu
Pătează aleele mute
Și parcul e încă pustiu.
Văd iarăși castanii și plopii.
Prin ramuri suspine străbat.
Acum cu sfială m-apropii
De banca pe care ai stat.

Și pieptul începe să-mi bată.
De sus fluturând a căzut,
Pe bancă o foaie uscată,
O frunză din anul trecut...
(*Romanță*)

Numaidecât „cenzura" topârceniană tipică vine să stingă orice lirism, să-l întoarcă spre bufonerie, chiar și în erotică. Bunăoară:

Ții minte ce fior străin
Trecu atunci, din constelații,
Prin bluza ta de *crêpe-de-Chine*
Cu aplicații?
(*Balada unei stele mici*)

Sau:

Pentru tine, adorato,
Vreau să-mi cânt de azi încolo
Bucuriile-n tremolo
Și tristețea-n pizzicato.
(*Dedicație*)

Sensibil la frumusețile naturii, ca și Hogaș sau Sadoveanu, poetul, care era și un desenator virtuos, pictează cu o claritate de contururi extraordinară. De pildă, drumul prin pădure, iarna, în *Balada popii din Rudeni*:

Scuturã din treacăt salbe,
Reci podoabe care mint,
Surpă bolți de ramuri albe
Cu portaluri de argint.
Lângă drum bătut de sănii,
Unde malul stă să cadă,
Vede urme de dihănii,
Înstelate pe zăpadă.

La un moment dat, imaginea popii, călare, ivit pe creasta dealului, se integrează definitiv peisajului tras în cărbune. Nota hilară nu lipsește însă:

Și cu ploșca ridicată,
Zugrăvit pe cerul gol,
Popa capătă deodată
Măreție de simbol.

Scanned with OKEN Scanner

Dar spre deosebire de Hogaș și Sadoveanu, Topîrceanu înclină spre universul mic al naturii, ca Gârleanu. *Rapsodiile* sunt concludente în această privință. Umorul e prezent mereu și se realizează prin animismul devenit aproape o manieră, exprimat prin poanta neologistică și familiară:

Un lăstun, în frac, apare
Sus pe-un vârf de trestie
Ca să ție-o cuvântare
În această chestie.

Dar broscoii din răstoacă
Îl insultă-n pauze
Și din papură-l provoacă
Cu prelungi aplauze.

Lișițele-ncep să strige
Ca de mama focului.
Cocostârci, pe catalige,
Vin la fața locului.

Un țânțar nervos și foarte
Slab de constituție,
In zadar vrea să ia parte
Și el la discuție.
(*Rapsodii de toamnă*)

În genere, la Topîrceanu întâlnim mai mult natura de suburbie, în orice caz accesibilă târgoveților comod, acaparat de confort. Pastelurile sunt fine, executate cu minuția unui botanist sau entomolog. Însușindu-și o ușurință de versificație nemaipomenită, fără egal în literatura noastră, Topîrceanu aduce în stanțe absolut orice. Uneori impresia rămâne aceea că năravul însuși de a construi ritmuri și rime pune în mișcare imaginația — care, firește, în cazul acesta nu zguduie —, ca în vestita *Cioara*, un fel de perpetuum mobile al versificării și al comparațiilor celor mai năstrușnice.

Neobișnuit cu scrisul lung, steril în fond, Topîrceanu compune o proză mai mult cu caracter fragmentar, atrăgătoare însă prin același umor care-i este atât de specific. *Amintirile din Bulgaria*, cele în legătură cu luptele de la Turtucaia și *Pirin-Planina* sunt niște jurnale amuzante, dar și pline de seriozitate, valoroase ca documente ale epocii. Bătălia de la Turtucaia, dezastruoasă pentru români, e înfățișată cu acea atitudine a deseroizării războiului, pe care o vom întâlni la toți scriitorii epocii, referitori la acest eveniment, semn categoric al maturizării literaturii. Topîrceanu, firește, povestește fără gravitate, cu o anume bonomie, modul cum comandanți zăpăciți și nepricepuți înțeleg să opună soldați lipsiți de arme și echipament unor trupe atât de bine instruite și dotate ca acelea conduse de Makensen. Amuzante și pline de adevăr, cu unda de umanitarism mereu prezentă,

Scanned with OKEN Scanner

sunt și amintirile prizonierului din lagărele bulgărești. Niște franțuji, împinși de foame, fac cerc în jurul unei pisici, pe care o prind apoi și-o pun la fiert, mâncând-o cu oarecare dichis, spre crucirea românilor. Un ciorbagiu român pus să păzească pe prizonieri arată spre o broască moartă și zice „mișcă", spre hazul tuturor, până se lămurește faptul că în limba bulgărească *mișcă* înseamnă *broască*. Prozatorul, descriind nenorocirile războiului și suferințele celor mulți, are astfel tactul de a nu pune nici un fel de ostentație patriotică și devine cu atât de convingător.

Scrisorile fără adresă intenționează, probabil, a relua tradiția Negruzzi-Ghica, sub latura mai mult umoristică. Apare și parodia în proză după Sadoveanu, de fapt replica lui Topîrceanu la *Țara de dincolo de negură*. El e tovarășul de vânătoare lucid și acrit, sceptic în legătură cu rezultatele expediției, privind cu un ochi foarte critic la moș Barnea care pâcâie din lulea și tot spune unele și altele, citadin comod, având oroare de elementul ostil, apa, ce pătrunde în luntre. Singura-i distracție este să observe cu ochii pe jumătate închiși reacțiile ca de jivină sălbatică ale tovarășului său voinic, dar foarte sprinten, trăgând pe nări aerul subțire și tare de pe balta Jijiei, într-o zi de primăvară timpurie, adulmecând vânatul cu toată ființa.

Multe din bucăți consemnează, cu aceeași incisivitate umoristico-satirică, moravuri: nu se poate să aibă loc o conferință despre binefacerile educației fizice și ale sportului fără să se pronunțe sacramentala maximă rămasă de la strămoșii romani: *Mens sana in corpore sano*. Invidiind norocul celor vechi, care au spus tot ce era de spus mai interesant, nouă nemairămânându-ne decât lucrurile mărunte — *Tarde venientibus ossa* —, scriitorul își oferă plăcerea perversă de a merge să asculte o asemenea conferință, numai și numai pentru a mai auzi încă o dată din gura vorbitorului celebrul dicton. În vremea din urmă, automobilul a devenit un pericol public și ar trebui luate măsuri urgente împotriva lui, căci te pândește la colț de trotuar și, când nici nu bagi de seamă, te strivește sub roți fără milă, cu o plăcere sadică. Aceste „ființe" produse de tehnica modernă se înmulțesc vertiginos. De pildă, din coabitarea de o noapte dintre un automobil și o camionetă, într-un garaj, a rezultat un adevărat monstru al civilizației, motocicleta. Există apoi și pericolul moral adus de automobil, dacă ne gândim că tinerele de prin pensioanele noastre se îndrăgostesc fulgerător de omul de la volan, indiferent de vârsta lui, de frumusețea sau de alte calități mai mult sau mai puțin intelectuale. Deplângerea stricării moravurilor, la sentimentalul și conservatorul scriitor ieșean, e observată și în coruperea cântecelor de dragoste, urlate de țiganii lăutari de prin cafenele sau de la mahala, unde textele apar modernizate: de pildă, în loc de „Aniță din Prahova, Cu cine ai rămas tu grea?", auzim: „Aniță, din Prahova,/Spune-mi *pe onoarea ta*,/ Spune-mi dragă, fără frică,/ Cu cine-ai rămas *gravidă*?" Sau și mai rău: calitățile bărbatului iubit nu mai sunt cele de odinioară, din poezia romantică, „frumos", „înalt" etc., de vreme ce un șlagăr la modă glăsuiește: „Și de prima dată s-au amorezat. Ea era frumoasă, el era *bogat*", epitetul din urmă nefiind de loc —

Scanned with OKEN Scanner

demonstrează cu lux de amănunte moralistul — întâmplător, ivit „la ananghie de rimă", limba română fiind deosebit de darnică întrucât privește rimele în *at*. Incendiul unei sonde, la *Moreni*, neputând fi localizat în nici un chip — chiar cu concursul celor mai mari specialiști, printre care și un popă, pentru că... „tot românul s-a născut pompier" —, trezește legitime suspiciuni, și satiricul propune, în deriziune, a se folosi „persuasiunea", câteva discursuri bine ticluite în fața nebădăioasei sonde, spre a o convinge să binevoiască a se stinge de la sine. În cazul unui refuz, se sugerează a transforma Morenii într-un loc de distracții turistice pentru străinii ce ar putea fi invitați la un spectacol atât de interesant.

Amuzantă și interesantă prin virtuțile stilistice ale parodistului este bucata de proză satirică *Domnia lui Ciubăr-vodă*. Vocabularul și frazeologia cronicărească sunt caricate — procedeul va fi folosit și de Al. O. Teodoreanu în *Hronicul măscăriciului Vălătuc* — cu multă îndemânare, producând umorul fin. Nu lipsește nici înțepătura satirică, la adresa aceluiași Bogdan-Duică, al cărui strămoș, cârn și el, ar fi fost un „grămătic de rușine" la curtea acelui Ciubăr. Semne prevestitoare de nenorociri în istorie, fenomenele astronomice îndeosebi, comentate cu naivitate țărănească de vechii cronicari, sunt reluate savuros în bucata amintită, de pildă ivirea unei comete, „stea mare cu coadă". Iar descoperirile astronomului Copernic sunt privite cu ironie reacționară, bătrânească și simpatică:

„Târziu mult după aceea, s-au jiderit un popă leah pe nume Kupernic, om învățat foarte, carele au scornit că pământu-i rătund ca o gogoașă și merge răsucindu-se giur-pregiur de soare. Și zice că la vreme de noapte omul stă acățat de pământ cu capul în gios, cum stă ghionoaia pre copaciu, au furnica prinsă cu ghearele de coaja mărului și altele ca acestea. Bună-i învățătura la om, nu zic ba, că luminează mintea și întărește sufletul pre cărările Domnului; iară nice prea multă nu-i bună, că strică omului capul și-l îndeamnă la măscări. Nu s-au gândit acela ce au scris mai întâiu să giudece și să cumpănească, și apoi să scrie. Că omul nu are nici gheară, nice cleiu la talpă; cum ar sta el oare cu capul în gios și cu picioarele în sus? Au numai dacă e spânzurat, altminterea cum? Iară dacă așa îmblă omul noaptea, cum zice acel popă leah, atunci și caii și vacile îmblă pre uliță la vreme de noapte tot cu copitele în sus, las a mai pomeni de muieri și giupânese, care nice nu-i de crezut așa măscară la o față bisericească, măcar că au fost papistaș."

Romanul *Minunile Sfântului Sisoe* e conceput în sensul antireligios și anticlerical, pe care l-am întâlnit și în *Ivan Turbincă* al lui Creangă. Sfântul Sisoe, un sfânt mărunt și amărât, fără un rang însemnat între alții mai norocoși, s-a plictisit de moarte în rai, unde, în afară de lapte și miere și de jocul de țintar, nu mai există nimic. I-e dor de o mâncare ceva mai picantă, de o băutură mai tare, de o pișcătură care să-l facă să sufere, eventual să profere injurii. De aceea coboară printre oameni, pe pământ. Scrierea, gândită mai abil decât aceea similară a lui Agârbiceanu — *Războiul lui Sf. Petre* —, a rămas neterminată, poate și din cauză că Topîrceanu nu era capabil să compună mai amplu, meșteșugarul poet având respirația scurtă a ceasornicarului ghemuit tot timpul la masa lui de lucru.

*

Există încă mulți *alți scriitori* ai epocii — mai puțin însemnați — ce ar putea fi pomeniți, cu dreptate sau fără (unii dintre ei colaborând la reviste sămănătoriste sau de alte nuanțe) în legătură cu mișcarea de la *Viața românească*.

Scanned with OKEN Scanner

Foarte productiv a fost V. DEMETRIUS (1873-1942)[1] literator ridicat din mediile muncitorești, prieten cu Arghezi, Gala Galaction și N. D. Cocea, autor a numeroase volume de schițe, nuvele și romane, de versuri chiar, deosebit de combative, opunând, în spirit socialist, lumea mizeră a muncitorilor și mahalalelor marii burghezii trăitoare în lux și bogăție, profitoare a politicianismului demagogic, arivistă. Citabil este romanul *Tinerețea Casamandrei* (1913), istoria unei fete muncitoare într-o fabrică, sedusă rând pe rând de un subcomisar de poliție, apoi de un funcționar din administrație, prilej pentru scriitor de a traversa mediile și a crea antiteze semnificative, fără artă însă. Marea burghezie e înfățișată cu ură în *Orașul bucuriei* (1920), *Domnul colonel* (1921) sau *Domnul deputat* (1921), acesta din urmă cu referire la răscoalele din 1907, când mai marii politici se înfrățeau în parlament și trimiteau trupe spre a înăbuși în sânge pe țăranii ridicați în numele dreptății.

În *Chinuiții* (1907), *Răsplata* (1908), *Din împărăția stufului* și alte *Nuvele și schițe* cu titluri caracteristice, apărute în această vreme, N. DUNĂREANU (n. 1881)[2] profesor de liceu la Galați și fiul mecanicului naval Pavel Perju, sadovenizează, descriind pe urmele lui Victor Crăsescu și St. Bassarabeanu, mai cu seamă, lumea pescarilor din Deltă, pe care o cunoștea bine.

Un pasionat de vânătoare, mare prieten întru aceasta cu Sadoveanu, a fost AL. CAZABAN (1872-1966)[3], francez de origine, fiul unui inginer François Cazaban din Carcassonn-Languedoc, în felul lui un aventurier, colaborator la *Moftul român* al lui Caragiale, la *Rampa* lui N. D. Cocea, la *Viața românească*, *Luceafărul* și apoi la *Adevărul*, autor de felurite schițe, cu precumpănire cinegetice.

Aproximativ în aceeași familie putem încadra și pe scriitorul țăran I. VISSARION (1879-1951)[4], extrem de prolific, umblând cu traista de manuscrise peste tot, nimerind o dată și la E. Lovinescu, care avu sfânta răbdare să-l asculte citind îndelung, îndrumându-l, cu bune efecte uneori, spre proza obiectivă, de observație, unde câteodată excelează și, muntean fiind, precede modest pe un Marin Preda. Fusese și el un socialist, colaborator la *România muncitoare* și la *Viitorul social*. Participase la răscoala din 1907, și anume pagini din piesa *Lupii*, din romanul *Răsculații*, apărut numai fragmentar, prezintă interes, printr-un fel de autenticitate de proces-verbal, încheiat de partea adversă autorității și — nu de puține ori — prin autenticitatea limbajului personajelor și a autorului însuși. Omul

---

[1] BIBL. *Domnul deputat*, roman, E.S.P.L.A., 1957, cu o prefață de Al. Săndulescu; *Scrieri alese*, I, *Nuvele*, ediție îngrijită, prefață și note de Margareta Feraru, E.P.L., 1967.

[2] BIBL. *Oameni și fapte*, Editura Tineretului, 1961, cu un cuvânt înainte de Demostene Botez.

[3] *Văzute și auzite*, E.S.P.L.A., 1958; *Deștept băiat*, antologie întocmită de Elena Beram, cu o prefață de Georgeta Horodincă, E.S.P.L.A., 1961.

[4] *Lupii*, ediție îngrijită de Șt. Cristea, cuvânt înainte de Mihai Gafița, E.S.P.L.A., 1957; *Scrieri alese*, cu o prefață de Mihai Gafița, E.S.P.L.A., 1959.

Scanned with OKEN Scanner

era pitoresc și avusese o mulțime de profesiuni: agricultor, cizmar, copist la judecătorie, agent sanitar, învățător, mai presus de toate aceea de inventator, autorul unui proiect de perpetuum mobile. Corespondase cu Thomas Alva Edison.

O prietenă a lui Ibrăileanu, scriitoare la *Viața românească*, neînsemnată, este CONSTANȚA MARINO-MOSCU (1875-1940)[1], autoare de lungi nuvele (*Ada Lazu, Natalița* etc.) ori de memorii, în care se analizează sufletul feminin.

O altă reprezentantă a literaturii feministe la revista ieșeană este LUCIA MANTU [2], pseudonimul Cameliei Nădejde, scriitoare în genul lui Gârleanu din *Bătrânii*, care în *Miniaturi* (1923) și în romanul *Cucoana Olimpia* (1924), lasă observații nu lipsite de finețe, mai mult un fel de memorialistică deghizată, asupra vieții boiernașilor moldoveni uitați prin târguri de provincie sau pe câte un petic de moșie.

Cel mai valoros memorialist al boierimii moldovene, având finețea și tactul de a privi cu oarecare bonomie la agonia clasei din care însuși făcea parte, este un alt colaborator al *Vieții românești*, RADU ROSETTI (1853-1926)[3], autorul unor foarte interesante *Amintiri* (vol. I, 1922; vol. II, 1927). Lucid, scriitorul care era și un cunoscător adânc al istoriei, milita pentru împroprietărirea țăranilor. Delectabile la lectură mai ales rămân cele două volume de *Povești moldovenești* (1920-1921), pline de întâmplări pitorești, specifice vieții boiernașilor de țară. Romanele istorice *Cu paloșul* (1905) și *Păcatele slugerului* (1912), concurate de marea creație sadoveniană, rămân în umbră.

*

Între poeții afirmați la *Viața românească* până la primul război, alături de Topârceanu, trebuie menționat neapărat MIHAI CODREANU (25.VII.1876-23.X.1957)[4], colaborator, mai înainte la *Viața, Evenimentul literar, Convorbiri literare, Convorbiri critice și Viața literară*, atașat apoi întru totul marii reviste ieșene. Scriind despre el, prin 1932, în *Adevărul literar și artistic*, Al. Philippide afirma: „Dacă sonetul n-ar fi existat, Mihai Codreanu l-ar fi inventat ca să se poată exprima." În primul rând, prin culegerea din *Statui* (1914), dar și prin următoarele: *Cântecul deșertăciunii* (1921), *Turnul de fildeș* (1929) și alte câteva, poetul ieșean se impune ca un maestru desăvârșit al acestui gen în limba română. Ibrăileanu lăuda „finețea de tușeu", „delicatețea în imaginație", „distincție în sentiment și armonie discretă în expunere". Poetul însuși, un clasic prin structură și un

[1] BIBL. *Tulburătoarea*, nuvele, 1923.

[2] *Miniaturi*, Ed. Tineretului, 1970.

[3] *Alte povești moldovenești*, Iași, *Viața românească*, 1921; *Amintiri*, Iași, *Viața românească*, 1922.

[4] *Poezii*, E.S.P.L., 1957; *Scrieri*, ediție îngrijită de Constantin Ciopraga și Ilie Dan, studiu de Const. Ciopraga, 2 vol., E.P.L., 1968.

Scanned with OKEN Scanner

neoparnasian ivit între literații moldoveni din prima jumătate a secolului, se declară partizanul lirismului „stăpânit și rece“:

Lirismul meu e stăpânit și rece:
Nici un surâs măcar nu vă cerșește...
Și-adeseori în drum de vă-ntâlnește,
Nepăsător pe-alături va trece.

Sonetistul înalță statui lui Alecsandri, „într-o auroră de primăvară“, lui Miron Costin, „într-un clar de lună“, lui Eminescu, „neridicată încă la un sfert de veac după moarte“, „Piramidei leilor de la Copou“, sporind parcă aerul de vechime aristocratică a Iașului. Iat-o pe aceea a lui Ștefan cel Mare, văzută delavrancian, „într-un apus de soare“:

Însuflețit în bronzul nemuririi,
Eroul vremilor medievale,
Cu buzduganu-ntins și-ncins de zale,
Se-nalță ca fantoma răzvrătirii.

Și-un harmăsar mai sprinten ca zefirii
Stă-n frâu ținut și spumegă-n zăbale;
Iar fastul mantiei voievodale
Își strânge-n falduri nimbul strălucirii.

De cu totul altă factură, feminină înainte de orice, este poezia ALICEI CĂLUGĂRU (n. cca 1886-după 1924)[1], care debuta foarte precoce, la *Dumineca*, colaborând la *Sămănătorul*, la *Convorbiri literare*, *Ramuri*, *Luceafărul*, publica un volum de versuri *Viorele* (1905) și emigra apoi în Franța, de unde coresponda cu secretarul de redacție al *Vieții românești*, Topârceanu. Începe a colabora la revista din Iași prin 1910. Ca și Topârceanu, poeta cultivă, la început, maniera Coșbuc, cu mare grație și sprinteneală, aproape copilărește, ca în cunoscutul *Pastel*:

Proaspăt miroase
Codrul de brad,
Gălăgioase
Apele cad.

Crângul doinește
Prin mii de guri,
Vântul pornește
De prin păduri.

Influența lui Anghel e prezentă de asemeni, dar cu preponderența imaginilor vizuale:

Văzduhu-i plin de ciripiri,
De sus o ploaie de lumină

[1] BIBL. *Versuri*, ediție îngrijită de Ecaterina Săndulescu, cu o introducere de Dumitru Micu, E.P.L., 1968.

Înecă-n raze, în grădină,
Însângerații trandafiri.
(*În grădină*)

Din spirit aventurier probabil, dar și din pricina ambianței simbolistice, poeta cânta țiganii nomazi:

Suntem popor menit să nu se steargă,
Nici firea să nu-și schimbe și nici portul,
De veacuri multe rătăcim cu cortul,
Și veacuri vom străbate lumea largă.
(*Țiganii*)

Sub influența lui Baudelaire, nici vorbă, apare atracția spre lumea de vedenii din ochii pisicilor:

O lume de vedenii-n ochii lor
Rămas-a din pădurile-nnoptate,
Și-n galbene lumini, tremurător,
Cu umbre verzi, sălbatecul fior
Al frunzelor de vânturi frământate.
(*Pisicile*)

Cu surprindere descoperim la această poetă, devenită și scriitoare de expresie franceză, temele din versurile de mai târziu ale lui Blaga. Bunăoară în poezii ca *Buruienile* sau *Șerpii*, unde se face simțită senzația panteistică a venirii în contact cu esențele tari, otrăvitoare, ale bălăriilor, cu veninurile coapte din gușele reptilelor foșnind în ierburi și pe sub pietre:

Și iată că de pretutindeni aud un foșnet de tufișuri:
Erau încolăciți pe ramuri, ca lanțul iederei, vicleni;
Își plămădeau prin ierburi crude veninul lor de buruieni;
Dormeau ca apele pădurii, ascunși sub grelele pietrișuri.
(*Șerpii*)

SIMBOLISMUL[1]

Privit o bucată de vreme cu mefiență, dacă nu ignorat complet de istoriografia literară din primii cincisprezece ani de după 1948, în școli și universități — ca un curent poetic ce avea la bază concepții filozofice idealiste, ceea ce este adevărat — simbolismul mai este și astăzi spaima unor profesori de liceu, prea grăbit formați și plini de prejudecăți. Un amplu tratat monografic asupra problemei, datorat Lidiei Bote, umple o lacună, nu însă fără a apăsa asupra spiritelor, prin severitatea și prea marea minuție cu care e conceput. Salvatoare de asemeni este și o antologie a poeziei simboliste editată de aceeași autoare, mai binevenită chiar decât studiul amintit mai sus. Căci, deși lirica „dificilă", ermetică și abstractă în genere, își are rădăcinile în simbolism, poezia simbolistă este de regulă accesibilă, uneori chiar populară. Un Minulescu sau un Bacovia, nu se îndoiește nimeni, au fost mai populari și mai accesibili decât, bunăoară, Arghezi, ca să nu mai vorbim de Lucian Blaga ori de Ion Barbu. E de presupus că exegeza „grea", atunci când e vorba de a încadra fenomenul simbolist în contextul dezvoltării literaturii române, se cere, într-o certă măsură, evitată, punctul central al discuției rămânând neapărat textele, întinderea demonstrației neputând depăși cu mult spațiul acordat celorlalte două curente contemporane și paralele simbolismului, sămănătorismul și poporanismul.

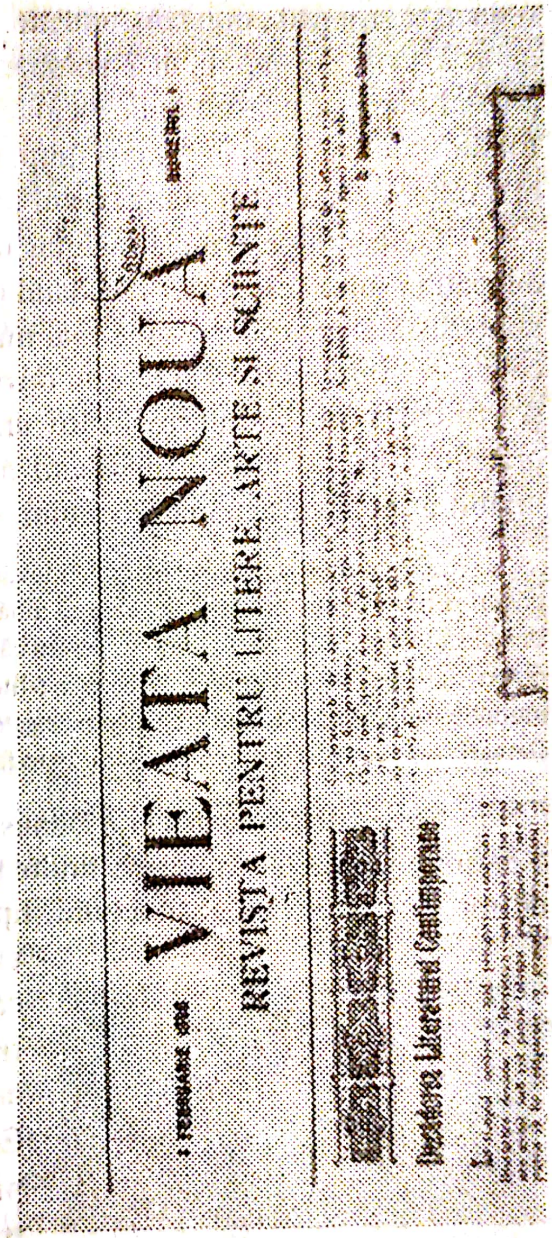
S-a spus, cu dreptate, că simbolismul românesc s-a dezvoltat ca o împotrivire față de sămănătorism, spre deosebire de cel francez, care, la vremea lui, apăruse ca o reacție antiparnasiană. Afirmația este însă valabilă numai întrucât privește

---

[1] BIBL. *Antologia poeziei simboliste românești*, ediție alcătuită de L. Bote, E.P.L., 1968; Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, E.P.L., 1966; *Simbolismul în literatura română, Contribuții bibliografice*, Biblioteca Centrală Universitară, 1967; Dumitru Micu, *Început de secol, 1900-1916, Curente și scrisori*, 1970, Ed. Minerva; Adriana Iliescu, *Poezia simbolistă românească*, Ed. Minerva, 1985; Emil Manu, *Sensuri moderne și contemporane*, Ed. Eminescu, 1982; Ivan Muth, *Simbolism, modernism, avangardism*, Ed. Did. și ped., 1971; Henri Peyre, *Qu'est-que-ce que le symbolisme?* Paris, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

perioada de după 1905, odată cu apariția revistei *Viața nouă*, unde Ovid Densușianu încerca a defini, fără a izbuti pe deplin însă, bazele teoretice ale noului curent. În fapt, după cum am văzut, simbolismul pătrunsese, măcar în latura lui de „wagnerism" sau „instrumentalism" verbal, încă din ultimele două decenii ale secolului trecut, prin Macedonski și prin unii dintre discipolii lui. Așa se explică împrejurarea că, la rându-i, sămănătorismul însuși, constituit ca ideologie literară și culturală după 1901, apare ca o reacție față de noul val de influență franceză.



Viața nouă

Din multe puncte de vedere însă acest al doilea mare val de influență franceză — primul fusese cel din epoca romantismului, la 1848 — era binevenit în tendința de sincronizare organică a culturii noastre cu Apusul, spre a da totuși ce trebuie dat lui E. Lovinescu. Convorbiriștii, începând cu Titu Maiorescu, atenți, prin formația lor, mai mult la fenomenul german, ignorau, cu sau fără știință, marea poezie a unor Baudelaire (născut în același an cu Vasile Alecsandri), Mallarmé, Verlaine sau Rimbaud, contemporani cu Eminescu aceștia din urmă. Ignorați erau și romancierii, în frunte cu Flaubert și Zola, ultimul începând a fi receptat abia o dată cu Delavrancea și Duiliu Zamfirescu, cu nuvelistica lui Caragiale, adică în cea de a doua parte a carierei marelui clasic, despărțit acum de *Convorbiri* și de Maiorescu.

Influența franceză, puterea ei de difuzare și, odată cu aceasta, anticonvorbirismul și antisămănătorismul, se explică chiar și prin simplul fapt că ea a fost reprezentată, la începutul secolului, de OVID DENSUSIANU (29.XII.1873-8.VI.1938)[1] Fiu al severului și nereceptivului la poezia „obscură" — detractor al

[1] BIBL. *Literatura română modernă*, ediția a IV-a, Ed. Cugetarea, 1943; *Istoria literaturii române*, cu un cuvânt înainte de J. Byck, Ed. Științifică, 1962; *Opere*, I, Cu o prefață de Boris Cazacu, E.P.L., 1969.
Marin Bucur, *Ov. Densusianu*, E.P.L., 1969.

lui Eminescu din această cauză — profesor Aron Densușianu, ardelean de origină și profesor universitar el însuși, Ovid Densușianu a rămas ca autor al unei prime istorii a literaturii române (de la Școala latinistă până la Grigore Alexandrescu), redactată științific, după documente. S-a impus apoi ca lingvist reputat (*Histoire de la langue roumaine*, în 2 volume, este prima sinteză de acest gen, cunoscută peste hotare și consultabilă încă) și în calitate de comentator foarte versat al folclorului național. În același timp, având bune studii făcute în capitala Franței, el a înțeles până la un punct destul de înaintat semnificația poeziei noi.

Oarecum pe urmele înaintașilor lui ardeleni din epoca luminilor, și aceia adăpați la surse franceze, precedând însă cu succes pe E. Lovinescu, din mișcarea simbolistă Densușianu reține mai mult manifestarea spiritului latin în poezia de cetate (v. *Sufletul latin și Poezia orașelor*). Cosmopolitismul îi este străin totuși, și criticul vede putința realizării unui specific românesc chiar și în literatura orașului. Într-un articol din *Viața nouă*, intitulat *Rătăciri literare* și îndreptat vizibil împotriva sămănătorismului, scrie:

„De ce numai ce e la țară ar fi adevărat românesc? Dar n-avem și o viață orășenească, nu găsim și în ea ceva caracteristic, care să aibă dreptul să fie trecut în artă? Cum, pătura cultă, care trebuie să simtă altfel decât țăranul, pentru că e firesc să fie așa, nu intră și ea în alcătuirea fondului nostru național, nu este în stare să ne deie o literatură românească, cu un suflet, un mod de a înțelege viața deosebit de ce se cântă, ce se povestește în popor? Numai țăranii cărturari ar avea dreptul să fie scriitori la noi sau numai orășenii care fac pe țăranul?"

Versurile scrise de Ovid Denusianu, sub pseudonimul *Ervin*, nu pot permite o definire precisă a temperamentului și modului de a gândi al scriitorului. Ele sunt de tot reci, pline de abstracțiuni, lipsite de muzicalitate mai ales, cauza fiind, evident, lipsa de talent. Nu pot fi citate decât în cadrul studiilor amănunțite, mult mai valoroase fiind cele datorate altora pe care revista *Viața nouă* (1905-1925), condusă de el, le publica. Edificatoare sunt însă luările de atitudine, precum cele citate mai sus, și studiile ori traducerile din unii simboliști francezi, cum ar fi Verhaeren, Henri de Régnier, Rémy de Gourmont, Paul Fort etc. Acești poeți însă nu sunt dintre cei mai caracteristici și mai fideli curentului. Henri de Régnier începuse prin a fi parnasian, înainte de a frecventa pe Mallarmé, și sfârșise prin a adopta un clasicism calm și luminos. Paul Fort, prieten cu André Gide și Paul Valéry, necredincioși târzii și ei simbolismului, își împrospăta inspirația din surse creștine și din tradiții populare. Cât

Ovid Densușianu

privește pe Verhaeren, poetul de origine belgiană și cântărețul *Orașelor tentaculare* — traduse de Ovid Densusianu —, practicant asiduu al verslibrismului, acesta depășea, în fond, pe simboliști, prin accentul pus asupra socialului, exultând în fața freamătului muncii din marile aglomerări urbane, fiind deci, într-un fel, un poet revoluționar, de partea proletariatului. Formația culturală pe care a avut-o, cât și „selectarea" din poezia nouă franceză numai a anumitor autori au dus, in cazul lui Ovid Densusianu, la o concepție aproape opusă simbolismului. El încuraja poezia optimistă, dinamică, „energică", admira deschis pe Coșbuc — tot ce poate fi mai deosebit de simbolism —, nu gusta pe Minulescu și avea să recenzeze defavorabil *Plumb*-ul lui Bacovia, la apariție, în 1916.

De fapt, nici în Franța, patria de origine a simbolismului, n-au existat decât puțini poeți absolut fideli curentului și, cum se întâmplă întotdeauna, nu dintre cei mai mari. „Ermeticul" Mallarmé, „vizionarul" Rimbaud, însuși autorul *Artei poetice* simboliste, Verlaine, trec de precursori ai mișcării, care își avea punctul de plecare în Baudelaire, în anume chip și în Gérard de Nerval. Jean Moréas, erijat în șeful școlii prin vestitul *Manifest simbolist* (1886), va abjura până la urmă, devenind adeptul așa-zisei „școli romane", ce-și propunea reînvierea poeziei prin apelul la izvoarele clasicismului antic. Tot așa René Ghil, cel ce aspira, în al său *Traité du Verbe*, la tehnica unei instrumentații *științifice* a poeziei, va eșua, rămânând, cum s-a spus, numai un „Orfeu ratat". Singurii considerați fideli, Gustave Kahn, Viellé-Griffin și Stuart Merill, nu sunt și cei mai mari poeți francezi de la finele secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea. Concluzia firească ce se impune este că simbolismul, ca și romantismul, nu se lasă codificat, definit precis și, ca atare, urmat în litera lui.

În cazul simbolismului românesc, situația este asemănătoare. Elementele simboliste din poezia lui Macedonski par dispersate, încrucișate cu cele parnasiene și altoite pe o structură romantică. Nici măcar o cronologie nu poate fi întocmită în chip edificator, una dintre cele mai simboliste, în substanță, poezii macedonskiene, la care am poposit un moment la locul potrivit (v. supra p. 226), *Hinov*, se află la relativ mare distanță înapoi, față de unele rondeluri caracteristice în acest sens (de ex. *Rondelul rozelor ce mor*). Întâiul simbolist declarat, cum l-a numit G. Călinescu pe Ștefan Petică, este mai curând un prerafaelit, adept al esteticii lui John Ruskin, cu limpezi reminiscențe socialiste și locale, românești. Ion Minulescu, iarăși, are o poezie declamatorie, zgomotoasă — prin abatere de la preceptul verlainean, „Prend l'éloquence et tords lui son cou", plină de grandilocvență, grefată pe un temperament antonpannesc, cum s-a mai observat. Cât privește pe Bacovia, liber de orice constrângeri, scrie o lirică a tristeților și nevrozelor provinciale, cu unele accente expresioniste, dar și în descendența lui Eminescu.

Cu toate acestea, poezia simbolistă, luată în ansamblul ei, poate fi caracterizată prin câteva note definitorii: Pornind de la *Corespondențele* lui Baudelaire și în spiritul filosofic al neoplatonismului, simboliștii așază obiectul artei dincolo de

Scanned with OKEN Scanner

realitatea imediată și-i acordă o finalitate neapărat transcedentală. Poetul este un „vizionar", investit cu puterea magică de a veni în contact cu Ideile, cu Mumele goetheene, altfel spus cu Absolutul, înțelese ca esență a Universului. Instrumentul esențial care permite acest contact este Simbolul, nu însă luat în accepția pe care i-au dat-o clasicii — simplă alegorie deliberată rațional —, pentru că procesul are lor pe o cale ocultă, printr-un fel de forță incantatorie a Verbului care prinde în el șoaptele confuze din templul Naturii. De aici teoria sinesteziilor, a audiției colorate în poezie, reprezentată în celebrul sonet al lui Rimbaud, *Voyelles*. De aici interesul pentru muzica lui Wagner, elogiat de Baudelaire și apoi de toți simboliștii, la noi de Macedonski, ca un creator de opere *complete*, în care poezia face corp comun cu muzica și coregrafia. Așa se explică dictonul verlainian: „De la musique avant toute chose... De la musique encore et toujours!" De aici cultul formei la simboliști și, totodată, apariția versului liber (nu-i nici o contradicție între aceste două constatări, dimpotrivă), înțeles ca o adaptare a expresiei verbale la mișcarea melodică a elanului liric ce nu se lasă încorsetat. Versul bine reglat, geometric, al parnasienilor, ca și descripția precisă sunt repudiate de simboliștii contemporani cu pictura impresionistă și cu muzica lui Debussy. Peisajul și anecdotica logică sunt evitate cu grijă: „Rien de plus cher que la chanson grise/ Ou l'Indecis au Precis se joint/ Point de reportage!", declara Mallarmé.

Se înțelege de la sine că subiectivismul în artă era admis și cultivat cu consecvență, în modul de organizare — pentru edificarea operei — a elementelor celor mai adecvate din universul natural-fenomenal (imagini acustice, vizuale, olfactive, motorii etc.), de care suntem fatalmente legați, în scopul creării unei lumi fictive cât mai apropiată de Absolut și în același timp cât mai puțin amenințată de Neant. Magia nu este exclusă. Ocultiștii sunt cultivați, citiți de simboliști, precum, Elphias Lévi, cu ale sale *Bible de la liberté* (1869) *Histoire de la Magie* (1860), *Dogme de la Haute Magie* și *Fables et symboles* (1862), sau doctorul Gérard Encousse — supranumit Papus —, cu al său *Traité élémentaire de science occulte*, apărut în plină dezvoltare a simbolismului, la 1888. Ocultismul era definit, în 1946, de către Robert Amadou, drept „l'ensemble de doctrines et de pratiques fondées sur la Théorie des correspondences". Preludând suprarealismul, simboliștii tind să deturneze limbajul de la funcția lui practic-utilitară, rațională, înspre trebuințele spiritului dornic de pătrunderea misterului, Mai mult încă, ei sunt gata să-i răpească chiar și funcția pur estetică, arta verbului nefiind înțeleasă ca un instrument al producerii unei delectări și al unui divertisment poetic oarecare, ca la parnasieni. În ultimă instanță, deci, conceptul „artă pentru artă" nu pare a se putea aplica simboliștilor, cu tot atâta justificare ca parnasienilor, de vreme ce aceștia subordonează limbajul unui scop cognitiv: comunicarea cu esențele eterne. De aici originalitatea cu orice chip a poeziei simboliste, esoterismul, aristocratismul ei, accesibilitatea dăruită unui număr restrâns de chemați; de aici „ermetismul" ei. Totodată însă, hipertrofierea eului poetic, ca la romantici, emfaza, retorismul nu

Scanned with OKEN Scanner

sunt de admis. Sonoritatea exterioară a versului, rima bogată, căutată sunt înlăturate: „Prends' l'éloquence et tords lui son cou! Tu feras bien, en train d'energie,/ De rendre un peu la rime assagie", decreta Verlaine în aceeași *Artă poetică*. Simboliștii cultivă cu deosebire rima stinsă, asonanța melodioasă, muzicală, discretă în frustrarea ei, cum este cazul lui Rimbaud. Cel mai potrivit exemplu în poezia românească este Bacovia, la care frazarea lirică, foarte melodioasă, muzicală — este departe de a se constitui din imagini retorice și sonorități fastuoase, rima fiind întotdeauna „cuminte", „liniștită", după expresia lui Verlaine, spre a nu zice banală, nesăritoare în ochi.

O trăsătură a simbolismului francez — pe care, în configurări specifice locului și timpului, o vom afla și la noi — este spiritul *decadent*.(Termenul era pe atunci, ca și acum de altminteri, ambiguu, semnificând, în același timp, rafinament, dar și descurajare, dezabuzare). Verlaine, băutorul de absint — în descendența baudelaireană a „paradisurilor artificiale" — a cărui boemă este atât de caracteristică, se arăta gata a primi denumirea de *decadism*, în loc de *simbolism*, când se căuta un cuvând pentru designarea noului curent. Antecedentele acestei stări de spirit pot fi aflate în *spleenul* baudelairean, însă ele se accentuează acum, prin Verlaine, Rimbaud, Laurent Tailhade, Georges Rodenbach, Ephraim Mikhael, Maurice Rollinat, Tristan Corbière, mai ales prin Jules Laforgue. Poemele acestuia din urmă, spre exemplu, aduc rafinamente și subtilități alăturate cu ostentației expresiei simple, familiare în aparență, uneori poate chiar triviale până la un punct, în genul unei clownerii burlești, totul înfășurat într-o aură de scepticism *fin du siècle*. Joris-Karl Huysmans încarna în eroul său Des Esseintes din romanul *À Rebours* (1884) — care avea ca prototip pe chiar Mallarmé — spiritul secolului ce se sfârșea, atins, ca și Jules Laforgue, de „decadentism", deloc străin de pesimismul lui Schopenhauer, caracterizat prin disprețul profund față de prozaica viață mic-burgheză, ca și de prea lustruitele, recile compuneri poetice parnasiene, evident cu excepția celor ale lui Charles Baudelaire, un parnasian, în fond, în opera căruia însă distingem germenii simbolismului: *L'Albatros, Correspondence, La vie antérieure, Bohémiens en voyage, L'Idéal, Parfum exotique, La Chevelure, De profundis clamavi, Le Beau Navire, Sonnet d'Autoumne, Spleen (Pluviôse, irrité contre), Un Voyage à Cythère* (care trimite cu gândul îndărăt, la începutul secolului XVIII, când Watteau picta celebra pânză *Embarquement pour la Cythere*, simboliștii fiind fascinați de călătoriile spre tărâmuri necunoscute, exotice, ori pur și simplu într-un *au-de-là* transcendent, o „țară de dincolo de negură"), ca și *L'Invitation au Voyage*). Nu mic a fost aportul, în aceste circumstanțe, americanului Edgar Allan Poe, alcoolicul mort de delirium tremens pe o stradă din Baltimore, autorul unor compuneri ca *The Reaven, Annabel Lee, Ulalume* etc., al *Povestirilor extraordinare*, traduse toate în franceză de același Baudelaire, popularizate astfel în întreaga Europă, până la Bacovia al nostru.

Momentul simbolist ne apare propice receptării în literatura franceză a unor influențe străine, la finele secolului al XIX-lea. Shakespeare e interpretat ca atare

în marile lui piese, în *Furtuna* mai ales. De o deosebită atenție se bucură acum în Franța (care până aici dăduse atât de mult celorlalte culturi) *vizionarii* scandinavi, în frunte cu Ibsen și Swedenborg, ca și problematicii analiști ruși, romancierii, un Turgheniev sau Dostoievski. Mai ales sunt cercetați acum romanticii germani, și este cât se poate de semnificativ că un mare poet german, Stefan George, realizat după 1880, a fost mult influențat la rându-i, de simbolismul francez. Ca Dante, el se considera asemenea unui profet inspirat. Filozofia idealistă germană chiar, prin Fichte, prin Schelling, Hegel, Schopenhauer își trimite ecourile îndeajuns de clare în poezia simbolistă franceză, suportul ideologic local fiind intuiționismul lui H. Bergson, ideea că adevărul absolut nu poate fi atins decât prin revelație. *Essai sur les données immédiates de la conscience* sau *Matierè et mémoire — essai sur la relation du corps a l'ésprit*, opere bergsoniene fundamentale, apăreau acum, în ultima decadă a secolului ce se sfârșea.Am insistat asupra acestor aspecte pentru că, mai mult decât preceptele de bază ale simbolismului (suntem un adept al faptelor de istorie literară revelatoare și, în postcomunismul în care ne aflăm, avem oroare de dictatura „ideologică", de discutarea conceptelor până în pânzele albe), ele vor intra relativ repede în vederile poeților români. Lucrul se explică prin împrejurarea că poezia simbolistă românească vine în descendența mai mult a lui Eminescu, parțial și a „socialiștilor", dacă putem să le spunem așa, un Traian Demetrescu sau Ștefan Petică fiind definitorii din acest punct de vedere. Nu mai puțin însă Iuliu Cezar Săvescu, M. Săulescu, Bacovia și chiar Minulescu ori N. Davidescu. Visarea vagă, dorința de evadare în necunoscut, într-un exotic imprecis, blazarea, tristețea sfâșietoare, fără motiv anume, disprețul față de insul obișnuit, mic-burghez, crâșmele murdare, mansardele insalubre, ftizicii, fetele palide, cloroticele, melancolicele, saltimbancii de circ, vagabonzii, romanțele demodate cântate la flașnetă (caterincă), ploile producătoare de nevroze, mizeria proletară, uneori, sunt teme care convin simboliștilor români, citadini și ei, chiar când e vorba numai de niște târguri provinciale. Și este cât se poate de semnificativ că Mallarme sau Rimbaud, care fuseseră strict contemporani cu Eminescu (primul cu numai 8 ani mai vârstnic, cel de al doilea mai tânăr numai cu 4), nu-și trimit ecourile în poezia română decât mai târziu, odată cu Ion Barbu. În timp ce simbolismul francez este o reacție împotriva parnasianismului, simbolismul românesc ne apare mai curând ca o reacție împotriva semănătorismului și mai în general a ruralismului în literatură, reprezentat prin Iorga, prin Ibrăileanu, prin Ilarie Chendi sau prin celălalt ardelean, Bogdan-Duică. Însuși Caragiale, încă din 1893, în *Moftul român*, vorbea în derâdere despre „sonetele coloriste", „simboliste-orientale", „apocaliptice-simboliste-profetiste", „simbolist-macabre" etc., ca mai târziu ceva Victor Eftimiu sau Topârceanu, care le parodiau. Maiorescu nota de asemeni, în caietele sale, judecăți negatoare referitoare la „efeminarea scrierilor decadente" și la tot felul de „mievrerii moderne". Desigur, detractările vizau în primul rând încercările minore, cel mult infatuarea cam zgomotoasă a lui Ion Minulescu, pe care însă

același Caragiale îl gusta, probabil ca pe un bun versificator ce era, totodată meșter născocitor de imagini. Influențele străine, cele franceze în speță (prin simbolism mai degrabă se revine la apropierea de literatura franceză, după o perioadă germanizantă care fusese aceea a junimiștilor), au găsit un teren prielnic, impulsionând simțitor dezvoltarea literaturii române la început de secol XX. Căci în fond nici o școală sau curent din această epocă nu a fost atât de *artistică*, atât de pur literară, ca simbolismul, moment crucial al cunoașterii de sine a condiției poeziei, în pragul modernismului. Cu orgoliu, dar nu cu orgoliul plin de emfază pe care îl știm la romantici, simboliștii pot avea drept cuvânt de ordine celebra propoziție mallarmeană: „que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre".

ȘTEFAN PETICĂ[1]

Unul dintre primii poeți simboliști, Ștefan Petică, provine din lumea rurală, dar însușindu-și o cultură apreciabilă, greu de aflat printre contemporani. Exact nu se poate aprecia cum ar fi evoluat până la capăt gândirea și opera poetului, mort la nici 30 de ani. În orice caz, intelectual profund, multilateral, el îmbrățișa varianta engleză a simbolismului, prerafaelitismul esteticianului John Ruskin și a poetului Dante Gabriel Rosetti. Oricum lucrul se potrivește la un simpatizant al mișcării socialiste, frumosul artistic urmând a fi raportat la viață, la progresul moral. Astfel, aducând la cunoștința cititorilor români sistemul gândirii lui Ruskin — într-un articol din care deducem modul lui de a raționa asupra problemelor de estetică — Petică arăta că regula principală a constituirii frumosului este „pacea și armonia liniilor", ceea ce convine destul de puțin simbolismului pur:

Ștefan Petică

„Unde munca omenească s-a schimbat și n-a stricat, n-a adus și n-a luat nimic, natura e frumoasă. E frumoasă natura virgină, e frumoasă ca o frunză, o linie de orizont, o curbă de munte. Sunt frumoși norii pentru că sunt și plutesc măreț și nepăsători... Tot ce nu ating oamenii e frumos."

[1] ȘTEFAN PETICĂ (22.I.1874-18.X.1904) era fiul unor răzeși din satul Bucești, pe Siret, între Mărășești și Tecuci,cu ascendenți, se zice, până în vremea lui Ștefan cel Mare. După studii liceale și universitare (în cea mai mare parte făcute la București), se consacră publicisticii, lucrând mai întâi la revistele socialiste, dar și la *Sămănătorul*, frecventând însă cenaclul lui Macedonski. Cultura și-a sporit-o considerabil și pe cale autodidactă, cu bune cunoștințe în domeniul literaturilor

Capitalismul industrial, făcând să primeze profiturile materiale, distruge frumosul natural. Iată deci una din primele pledoarii ecologiste la noi:

„... a stricat puritatea liniilor munților, tăind și săpând mine și tunele, el a umplut potecile înflorite de odinioară cu praf negru asfixiant, el a desfrunzit pădurile verzi înecându-le în fum de uzine."

Mai mult încă, dispariția frumosului duce la dispariția moralei:

„Pe unde a trecut capitalismul, frumusețea a pierit, pe unde a pierit frumusețea, a pierit și morala. N-a rămas decât o clasă trândavă și luxoasă... nepăsătoare față de artă, batjocoritoare față de ideal".

Este vizibilă prin urmare la poet această condiționare a eticului de către estetic. Ideea poate fi găsită, îndărăt, la Edgar Poe, care considera ca urât, dăunător și imoral tot ce strică armonia frumosului. Observația care trebuie făcută — și aici concilierea cu maiorescianismul se impune — este că esteticul primează întotdeauna și devine criteriu al eticului. Din punctul său de vedere Petică socotește greșită poziția lui Gherea care se ocupa, în criticile lui, mai mult de etic decât de estetic, „căci orice s-ar zice, cu voie sau fără voie, orice fenomen estetic are o valoare etică." Dar nici teza contrară nu poate fi admisă — cu toate că Petică nu se declară un materialist în gândire, deoarece omul „nu poate face abstracție că înainte de toate e individ social și că individ în înțeles metafizic, individ ca entitate absolut independentă, nu există decât nominalicește". În sfârșit, apelând la Guyau, care fundamenta emoția estetică pe solidaritatea socială, poetul ajunge la încheierea că „adevărata artă cuprinde în sine profunda moralitate, căci emoția estetică are un caracter social." Iată o serie de idei foarte interesante, actuale am zice, dovedind multă maturitate de gândire într-un moment în care disputa dintre junimism și estetica scientistă crea atâtea disensiuni.

De altă parte, dacă din punctul de vedere al creativității umane — și, urmând pe Ruskin, Petică include sub noțiunea de „creativitate" orice lucrare omenească —, e frumos și rațional tot ce nu vine în contradicție cu armonia naturii, arta, la rându-i, nu copiază nicidecum natura. Dimpotrivă prerafaeliții admiră pictura și, în genere, arta naivă de dinainte de Renaștere. Poetul român se entuziasmează de pictura bizantină de pe pereții bisericii Stavropoleos din București, apreciată superlativ pentru concepția ei „primitivă", pentru trăsăturile ei „simple" și pozele „hieratice". În acest spirit, Rafael e dezaprobat pentru faptul de a fi introdus „păgânismul" și „înclinarea spre naturalism" (firește termenul din urmă e luat în accepția de „realism", confuzia fiind curentă în epocă). Caravaggio e declarat,

---

franceză, engleză și germană. Murind prea tânăr, numai trei din ciclurile de poezii i-au apărut în timpul vieții: *Fecioara în alb*, *Când viorile tăcură* și *Moartea visurilor*, în 1902. *Cântecul toamnei* și *Serenadele demonice* s-au tipărit postum, în 1909.

BIBL., *Opere*, ediție îngrijită de N. Davidescu, Ed. Fundațiilor Regale, 1938; *Scrieri alese*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Eufrosina Molcuț, Ed. Minerva, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

cu tot atâta exagerare, drept un „materialist grosolan". Din contră, se înțelege, sunt admirați Cimabue și Giotto. Cât privește poezia, aforismul lui Voltaire, care spusese că „o poezie nu e bună decât atunci când poate fi transferată într-o proză clară", e respins cu hotărâre. Înainte de André Gide, aflăm la esteticianul român o caracterizare a simbolismului prin comparație cu romantismul, cam brutală, ce-i drept, din nou semnificativă totuși prin apelul la artele plastice:

„La Hugo, culorile sunt date dintr-o dat, trăsăturile sunt grosolane, nuanțele nu se văd deloc, așa că de multe ori tablourile sale seamănă mai mult cu tablourile de bâlci sau roșiile firme comerciale, decât cu tablourile adevărate. Dimpotrivă, la Gautier, Verlaine, Mallarmé, Verhaeren, colorile sunt date cu îngrijire, fin nuanțate, delicate, și trăsăturile sunt de mână de maestru".

Se înțelege că gândind așa Ștefan Petică ajunge la încheierea că arta simboliștilor și a impresioniștilor e mai aproape de natură, necopiind-o, dar înfățișând vibrația sufletului omenesc în fața ei printr-un echivalent de imagini. Vorbind despre evoluția poeziei românești, el face remarca justă că, în comparație cu Alecsandri, la Eminescu sufletul omenesc este cercetat „până în cele mai misterioase adâncuri". Trecând la exemplificări, *Mortua est* e contrapusă *Stelutei*, *Concertului în luncă* și macedonskienei *Nopți de mai*, operându-se astfel pentru prima dată o judicioasă apropiere a lui Eminescu de Macedonski. Înainte de Ovid Densusianu, Petică integra o parte din poezia lui Eminescu simbolismului. Exemplele sunt bine alese: *Melancolie*, *De câte ori iubito*, *Despărțire*, *Când însuși glasul...*, *Se bate miezul nopții* etc.

Ca toți simboliștii, când se referă la tehnică, Petică amintește și el de melodia cuvintelor, de „coloritul savant", de „nuanțele fine și delicate", de „strofe de magie". Foarte interesante sunt apoi observațiile privitoare la morfosintaxa din poezia și proza nouă de pe atunci:

„În locul frazelor clare, simple, cu o construcție simetrică, veniră frazele clar-obscure, complicate, cu construcție savantă. Subiectul și predicatul nu mai urmează bunele, pașnicele reguli ale gramaticii elementare."

Sub impresia lui Verlaine, desigur, ori a lui Mallarmé, poetul se lăsa atras de lumina crepusculară din tablourile lui Wateau, de „afinitățile subtile asemenea unui apus de soare într-un veac de decadență", gândul comentatorului purtând accente similare celor din *L'Après-midi d'un faune*. Aparițiile fecioarelor devin siluete de prințese exangue, lunecând fantomatic pe culmi albastre de vis:

Amurgul are astăzi luciri ca de mătasă
Pe care lunecară mâini albe de prințese
Și-n faldurile care pe-albastre culmi se lasă
Scânteie pietre scumpe din strofe vechi și-alese.
(*Când viorile tăcură*, XV)

Fecioarele pale, prerafaelite, amintesc de coregrafia pură și abstractă, mallarmeană:

Ah, palide umbre pe albele perdele:
Icoane de madone uitate-n mânăstiri,
Parfumuri adormite în file de psaltiri,
Ce trist le port în suflet în nopți adânci și grele!
(*Ibidem*, IX)

O, marile pasionate,
O, tragicele Magdalene,
Femei etern îndurerate
Ca niște triste cantilene.

Au urmărit pe drumuri grele,
Ca o lumină ce s-aprinde
În noaptea neagră fără stele,
Ceea ce nu se poate prinde.
(*Fecioara în alb*,V)

Totul este însă numai proiecție a eului liric, vibrare de imagini, și poetul e departe de intenția tabloului obiectiv, în contururi nemișcate, limpezi. Totodată, semn decisiv al simbolismului, vigoarea macedonskiană, grandilocvența, chiar muzica exactă a rondelurilor se diafanizează la Petică într-o melodie a parfumurilor florale. „Dureroasa voluptate eminesciană" se impersonalizează cu totul, și strofa cultivă refrenul:

Parfum din flori pălite și uitate,
Poemă tăinuită-ntr-o petală,
Te stingi în dureroasa-ți voluptate
În seara singuratecă și pală,
Parfum din flori pălite și uitate.
(*Când viorile tăcură*, XII)

Muzica obsedează pe simbolist, apar pianinele „negre", bacoviene, atinse de mâini palide sub impulsiuni de vis, pură melancolie chopiniană:

Acorduri murmurate de negre pianine
Atinse-ncet și dulce de mâini ce-au tresărit
Sub visul care, palid, o clipă-a răsărit,
Sunt lacrimi neștiute din tainice suspine.
(*Ibidem*, IX)

Viorile verlainiene sunt de asemeni prezente, într-o viziune mai plastică. Nota cea din urmă plânge răzlețită pe strune, „arcușurile albe", „triste păsări cu aripile-ntinse", ca albatroșii răniți, se profilează pe cerul negru al „nopții solitare". „Degetele fine" par „clape de fildeș" ridicate pe „flaute de aur", fecioarele sunt împovărate de tortura viselor. În *Când viorile tăcură*, armonia e căutată anume prin acele cuvinte de sonoritate amplă și totuși discretă, minoră, din pauze bine calculate. Cezura largă din primul vers realizează un prag muzical pentru cel de-al doilea, care curge neîntrerupt pe toată lungimea arcușului,

Scanned with OKEN Scanner

rostogolind iambii în amfibrahi și peoni. Impresia este, ca și la Bacovia, de totală lipsă de constrângere prozodică. Enjambement-ul vine apoi s-o întărească:

Viorile tăcură. O, nota cea din urmă
Ce plânge răzlețită pe strunele-nvechite
Și-n noaptea solitară, o, cântul ce se curmă,
Pe visurile stinse din suflete-ostenite.

Poezia nu mai poate fi citită gramatical, declamată actoricește, ca la Coșbuc, ci se cere neapărat cântată interior:

Arcușurile albe în noaptea solitară
Stătură: triste păsări cu aripile-ntinse
Păreau c-așteaptă semne și strunele vibrară.
Ah, strunele ce tremur de viață le cuprinse!

Și degetele fine, în umbră sclipitoare,
Păreau ca niște clape de fildeș, ridicate
Pe flaute de aur în seri de evocare
A imnurilor triste din templele uitate.

Murise însă cântul de veche voluptate,
Și triste și stinghere viorile părură,
În noaptea-ntunecată de grea singurătate,
Fecioare-mpovărate de-a viselor tortură.

Lipsește însă simplitatea savantă a lui Bacovia și, în anume chip, odată cu ea, profunzimea, acea acuitate lirică care izbește direct, mărturisind autenticitatea gravă a sentimentului. Poetul era prea tânăr, prea reflexiv și avea — din această cauză — tendința de a complica și încărca imaginile. „Întristarea" e comparată cu o „gingașă terasă" pe care „întârzie", în faptul serii, „visul blând" îndemnat de umbre albastre, peste care se risipesc „raze roșii răsucite în ghirlande-nflăcărate" etc.

Întristarea mea e-o gingașă terasă,
Unde visul blând întârzie spre seară,
Îndemnat de-albastra umbră ce se lasă
Liniștită pe-acest colț de primăvară,

Peste care raze roșii împletite
În ghirlande-nflăcărate-și risipesc
Prețiosul lor parfum pe poleite
Trepte largi de-albastru-mpărătesc.
(*Serenade demonice*, I)

Deși mereu frumoase, versurile par, chiar din această pricină, a degaja și oarecare monotonie, iar prejudecata critică se poate întemeia pe nu importă ce fragment. Fără îndoială, dacă Ștefan Petică ar fi atins maturitatea deplină, ar fi trecut la o expresie mai simplă și mai directă, mai puțin învăluită de pletora complicată a imaginilor, mai personală și mai variată în același timp.

Scanned with OKEN Scanner

Din alte studii teoretice — seria de articole intitulată *Arta națională*, apărute în *România jună* prin 1900 — reiese că poetul era preocupat de crearea specificului național în literatură, lucru ce nu vedem că intră în vederile altor simboliști. Ideile lui Petică vin să prevestească, sub influențe sămănătoriste, gândirismul, în prelungirea junimismului și mai cu seamă a lui Eminescu. Cultivarea specificului național la patruzecioptiști, spre deosebire de modul cum punea problema Ibrăileanu, i se părea superficială și „tendențioasă". El voia studierea adâncă, din partea artistului, a sufletului poporului, „cunoașterea liberă, neîmpiedecată de nici una din acele forme ale judecății sub care se obișnuia a se privi poporul". Ca exemple sunt dați Ibsen, D'Annunzio (care prin urmare era cunoscut deja scriitorului român), Whitman, Turgheniev, Gogol, Dostoievski, Taras Șevcenco. „Această cunoaștere a poporului — insistă el — e marea și greaua condițiune care se cere tuturor artiștilor mari. Ea e punctul de unde trebuie să plece orice artist adevărat, dacă țintește la altceva mai trainic decât succesul de librărie." Încă mai caracteristic, un alt exemplu ce vine să fie dat de simbolistul român este Maurice Maeterlink, care, zice el, studiase „sufletul belgian" în operele marilor maeștri ai picturii flamande, ca Jean van Eyck, Van der Weyden, Memling, Quentin Metzys, „cu senzualismul lor ciudat, cu misterele religioase înduioșătoare, cu fecioarele palide și diafane ca un vis mistic, cu evocările dulci de gingășie stinsă."

Încercările dramatice ale lui Ștefan Petică vin, fără îndoială, în întâmpinarea acestor idei, cu toată lipsa lor de maturitate, și exemplul propus trebuie să fie același Maeterlink, realizatorul teatrului simbolist, cum prea bine se știe. O dramă „în patru acte", *Frații*, este deocamdată neglijabilă, însă „tragedia în versuri" și în cinci acte *Solii păcii*, publicată în *Literatură și artă română* pe la 1900, rămâne definitorie:

„Acțiunea" — dacă poate fi vorba de așa ceva — are loc într-o Vrance legendară, de ev mediu imprecis sau de protoistorie, amestecată cu basm. Viorel, feciorul craiului Glad, urmează a se însoți cu Ileana, dar la nuntă apare vechea lui dragoste, Simina, pe care eroul o urmează halucinat, spre culmile unui munte, unde trebuia să bea din „apa vie" a nemuririi. În comparație cu Ileana, care ar reprezenta deci terestrul, Simina este frumoasa din vis, fără corp, o umbră cu „ochi de ghiață" și „glas de strigoi". Ideea poetică vine mai mult în sensul eminescian din *Miron și frumoasa fără corp*, decât în acela al basmelor dramatizate de contemporanul Victor Eftimiu, unde lucrurile sunt prea clare și, tocmai de aceea, interpretarea mitologiei confuză uneori, contradictorie. Fata de vis descinde „din culmea luminată/ A lumii nesfârșite și plină de lumină,/ În care orice taină a minții încetează/ Și blondele fecioare cu raze-ncoronează/ Pe cei care putut-au la ele să ajungă". Eroul este incapabil de a se decide între cele două alternative sau a lupta împotriva oștilor lui Negru Vodă care amenință Vrancea. În cele din urmă, la curtea craiului Gland, își fac apariția, odată cu un misterios Cavaler Negru, *solii păcii*, care sunt de fapt *solii morții*. Viorel li se prosternă, ca într-un vis, iar Simina îl ia

de mână pe cuprinsul de vrajă, spre a-l salva din nimicnicie, și amândoi mor într-un fel de extaz, cu ochii ațintiți spre o lumină mare care este „Minunea mântuirii supreme". Așadar, lucrurile nu sunt clare spre a avea a face cu un basm dramatizat în maniera clasicizantă. Totul rămâne estompat în neguri, dezlânat și diafan. Petică se află poate sub povara lui Wagner din *Tristan și Isolda* sau a lui Ibsen din *Peer Gynt*, ori sub impresia — tipică la unii simboliști — a atâtor legende gothice, de la *Niebelungi*, până la strania compunere a cavalerului De la Motte Fouqué, *Undine*, reluată mai târziu în teatrul lui Giraudoux, ca și de V. Voiculescu în povestirea *Lostrița*. Cu toate stângăciile ei, piesa este remarcabilă, și un regizor priceput, secondat de un coregraf și un muzician, ar putea s-o monteze cu succes.

DIMITRIE ANGHEL[1]

Dimitrie Anghel a cochetat și el cu socialismul dar, spre deosebire de Ștefan Petică, din perpectiva unui aristocrat și fiu de moșier, care — situație tipică pentru decadența boierimii moldovene, înfățișată în proza lui Sadoveanu, — avea să cadă în rândurile proletarilor intelectuali striviți de burghezie. Temperament tumultuos în adâncuri, așa cum se poate deduce din incidentul conjugal cu prietenul Iosif, ca și din sfârșitul tragic, în preajma aceleiași femei fatale, Anghel este însă un mare rafinat, un decadent am spune, poet suav al florilor, Albert Samain român, mai muzical totuși. De astă dată poezia nu e deloc încifrată, însă plutirea în efluviile florale, lipsa descripției și muzicalitatea versului, foarte căutate, rămân simboliste:

> Miresme dulci de flori mă-mbată și mă alină gânduri blânde...
> Ce iertător și bun ți-e gândul în preajma florilor plăpânde!
> Râd în grămadă: flori de nalbă și albe flori de mărgărint,
> De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint.
> (*În grădină*)

Versul păstrat în metrica lui clasică, de 18 și 17 silabe, foarte amplu deci, cu cezura largă și cu folosirea deasă a procedeului de enjambement, sugerează o

---

[1] DIMITRIE ANGHEL (16.VII.1872-13.XI.1914) se născuse și copilărise la Cornești-Miroslava, lângă Iași, ca fiu al unor boieri moldoveni, crescut mai mult sub supravegherea mamei, o femeie deosebit de cultivată. După studiile liceale făcute la Iași, și după moartea tatălui, în 1893, vizita Italia, însoțit de poetul Ion Păun Pincio, cu care se împrietenise frecventând cercurile socialiste. În anul următor, era la Paris, unde ducea existență mai mult boemă, luând contact cu cafenelele literare din cartierul latin, cunoscând și admirând pe zgomotosul Jean Moréas — grec de origine, ca și mama poetului român —, pe atunci șeful școlii simboliste franceze. Asista, totodată, și la manifestări socialiste și asculta furtunoasele discursuri ale lui Jean Jaurès. Întors în țară, în 1902, colabora la *Sămănătorul* cu poezii care nu erau cu totul în gustul lui Nicolae Iorga, directorul revistei. În 1905, îi apărea primul volum de versuri, *În grădină. Poem*. A colaborat de asemeni la *Luceafărul*, la *Făt-Frumos* și la *Viața românească* etc. A făcut excelente traduceri din autori germani și francezi,

mișcare lentă de melopee orientală, o fluiditate și un fel de „morbidezza", cum arată Șerban Cioculescu într-un documentat studiu asupra poetului:

În murmurul fântânei plânge povestea vremilor trecute...
De știi s-asculți, auzi iar glasul atâtor guri ce-s astăzi mute;
S-a potolit atâta viață și-a ars atâta foc de soare,
De ani și ani... de când tot curge împrăștiind mărgăritare.
(*Murmurul fântânei*)

Simbolismul propriu-zis e mai accentuat la Anghel în poezia interioarelor intime, a lucrurilor încărcate de amintiri care vorbesc și cântă, unde apele oglinzilor își arată infinitul; clapele sidefoase ale pianului rânjesc în umbră ca niște dinți de monstru:

Și-acum e gol salonul, e gol și-n umbra casei
Stau vastele fotolii și lung prind să se mire;
.....
Oglinzile și-arată cu jale infinitul
Și nu mai vine nimeni... zadarnic stau la geamuri,
.....
În neagra umbră, pianul cu dinții scoși afară
Rânjește ca un monstru ce-ar vrea să mă sfâșie.
(*Duminica*)

Apare nostalgia evadării spre polul nord, pe care o vom găsi și la Iuliu Cezar Săvescu, sub lumina irizată vibrând deasupra fiordurilor:

Cântai un cântec dulce din țările de Nord,
O melodie blândă și limpede ca ghiața;
Și eu visam pe gânduri ce dulce-ar fi fost viața
Să am cu tine-o casă pe-o margine de fiord.
.....
Iar soarele fantastic să crească-atunci și el
Nu-n zări, ci pretutindeni, și-odată în tot locul

Goethe, Lenau, Heine, Th. Gautier, Emile Verhaeren, Uhland, din rusul Lermontov. Împreună cu Iosif scoate, în 1908, sub pseudonimul A. Mirea, *Caleidoscopul lui A. Mirea*. Averea părintească mântuindu-se, poetul încearcă și unele funcții administrative, între care una la Constanța, unde fusese trimis împreună cu Ion Minulescu. În 1911 îi apărea al doilea volum de poezii, *Fantazii*, și tot atunci se produce ruptura definitivă cu Șt. O. Iosif, la mijloc fiind însoțirea lui Anghel cu Natalia Negru (despre Natalia Negru vezi, recent, C. D. Zeletin, *Respins în amante*, Ed. Cartea Românească, 1995, p. 184-191). Traiul conjugal al celor doi fu însă plin de contraste și totul se soldă cu drama din 13 noiembrie 1914, la conacul moșiei Buciumeni, lângă Tecuci, când poetul, într-un acces de mânie necontrolată, trase un glonț de revolver asupra femeii și apoi se sinucise. Natalia Negru a trăit însă până de curând. Primele două volume de proză, respinse de la premiul Academiei, unde fuseseră prezentate, *Fantome* și *Oglinde fermecate*, au apărut în 1909. Ultimele trei, *Povestea celor necăjiți*, *Triumful vieții* și *Steluța*, în 1912.

BIBL. *Poezii* — Originale, traduceri și în colaborare, Ed. îngrijită, prefață de M. I. Dragomirescu, E.P.L., 1968;

Ș. Cioculescu, *Dimitrie Anghel*, Buc., Publicom, 1945, T. Vârgolici, *Dimitrie Anghel*, Ed. Tineretului, 1965.

Să rumenească cerul, și-n urmă roș ca focul,
Să stea deasupra noastră, rotind ca un inel.
(*Reverie*)

Corăbiile fantome, tipice la simboliști:

Cu pânzele-întinse, să-și afle scăpare,
Vin nave grăbite de vânt și de frig;
Iar albe fantome se-nalță din mare
Și-aleargă de-a lungul înaltului dig.
(*Fantome*)

Vraja greierului eminescian din *Melancolie* — poezie pe care simboliștii o treceau în domeniul lor — este interpretată la Anghel în spiritul acelorași corespondențe baudelairiene, cu eliminarea oricărui eu liric. În *Cântecul greierului*, „rapsod fără glas", melodia obscură este de o vârstă cu Universul, la ale căror prefaceri asistă, dacă nu cumva este chiar gândul lui neștiut:

Sunt poate milioane de ani de-atunci, o, soare!
De când tu cel de astăzi urci bolțile de-azur.
Erai de-abia o pată prin neguri călătoare,
O forță-n mers ce-și cată o formă și-un contur.

Așa erai, dar timpul ți-a modelat conturul
Și incendiul ce-n tine mocnea de veșnicii,
Înflăcărat deodată a luminat azurul
Și ale mele negre și mari melancolii.

Așa erai pe vremea întâiei aurore,
Pe când eu, negrul greier, rapsodul fără glas,
Ce te cânta-nstrunându-și elitrele-i sonore,
Așa am fost de-a pururi și-același am rămas.

La drept vorbind, simbolismul lui Anghel, din poezii ca cele din care am citat mai sus, se accentuează puternic o dată cu apariția volumului *Fantazii*, în 1909, la patru ani după ciclul *În grădină*. Însă chiar în prima culegere simbolismul predomină. Una dintre poeziile acestea, intitulată tot *Fantezie*, rămâne caracteristică prin modul cum e configurată „anecdotica" simbolistică: Hamlet, înfășurat în „neagra-i mantă", rătăcind noaptea pe sub trandafiri roșii, desfoliindu-se, lasă în palmă-i o pată ca de sânge, tipică gesticulație teatrală simbolistă, sugerând corespondențe, de pildă amorul fatal și nebunia Ofeliei:

O roză, ah, o roză, cât de ușor se frânge,
Dar când să frângă roza, învoaltele-i petale,
Lucind o clipă-n umbră ca niște stropi de sânge,
Căzură deodată pe mâinile lui pale.

Și tot mai mari, mai dese, porniră ca să cadă...
Dar el fugea, și-n goană, cu poala lunge-i mante

Și-adăpostea de sânge strălucitoarea spadă,
Gândind ce-o să răspundă nebunei lui amante.

Cu aceasta putem remarca, în treacăt, o altă trăsătură caracteristică simbolismului, și anume „livrescul" acestei poezii, am zice: reluarea de mai vechi motive literare în interpretări noi, în cazul de față unul shakespearian. (Într-o proză fantezistă din ale sale *Moralités légendaires*, Jules Laforgue, vizitând Elsinorul, întâlnea și el umbra lui Hamlet cam în același chip. Nu este exclus ca poezia lui Anghel, la care ne-am referit mai sus, să-și fi avut aici un punct de plecare).

Nu se poate ști exact — pentru aceasta este nevoie de un studiu special, care să pornească de la familiarizarea completă a exegetului cu literatura vremii, mai ales cu tot ceea ce se publica prin reviste — care este aportul lui Anghel și care al lui Iosif în cartea pe care au scos-o împreună, *Caleidoscopul lui A. Mirea*. În tot cazul, cunoscând temperamentul „blândului" Iosif și caracterul fugos al lui Anghel, bucățile mai incisive îi pot fi atribuite. Într-o *Elegie*, o săgeată era aruncată împotriva lui Mihail Dragomirescu, conducătorul *Convorbirilor critice*:

La *Convorbirile* lui Mișu însă,
De m-ați vedea cumva, ori la *Arhiva*,
Să știți că steaua mea e stinsă:
Puteți, o critici, să-mi mâncați coliva!

Tehnica, se vede de departe, e aceea practicată ceva mai târziu de Topîrceanu. Într-o altă *Elegie* erau deplânși micii funcționari de tipul „chiriașului grăbit", pentru viața lor anostă:

Ah, viața necăjită de mici funcționari,
Ce scrieți voi întruna în catastife mari?
Ce țăcăniți întruna voi la mașina Yost?
Ce-nseamnă toate-aceste coloane fără rost
De cifre cu eterne totaluri și scăderi,
Făr-a putea s-ajungeți azi mai bogați ca ieri?

Este semnificativ că Topîrceanu avea să dea un *Răspuns al micilor funcționari*, îndreptat către A. Mirea, marcând orientarea confratelui mai tânăr cu 14 ani:

Da, ni-i tristă soarta, domnule A. Mirea,
Dar avem iubirea!
Dar noi suntem tineri, noi avem speranțe!
Când ne-nchidem visul în obscure stanțe.
(Nu știți că noi facem și literatură?)
O, atunci se schimbă vitrega natură:
Ne-amintește teancul de hârtii albastre
Cât de larg e cerul visurilor noastre:
În biroul umed soarele coboară,
Foarfecele cade, fantezia zboară,
Țăcăne mașina ritmul unui vers...
Voi atingeți culmea, noi suntem în mers...

Scanned with OKEN Scanner

Probabil însă că opera celor doi poeți, semnată cu pseudonim, a fost gândită mai mult ca un divertisment potrivit momentului. Ea e întreprinsă cu meșteșug și are o valoare incontestabilă, mai ales în direcția ironiei și satirei.

Dimitrie Anghel este în același timp și un fin prozator, succedând cu strălucire lui Macedonski și anticipând pe moderniștii fantaziști de ceva mai târziu. Exceptând încercarea de roman alegoric *Arca lui Noe* — rămasă fragmentară —, în compunerile lui pe diferite teme (memorialistică, portrete, intenții de pamflet etc.), Anghel manifestă predilecție pentru genul scurt. Însă caracteristica fundamentală a prozatorului este, cum s-a arătat, „fantezismul", tendința spre poemul în proză practicat de toți simboliștii. Apar și aici, de pildă în bucata *Sunt lacrimae rerum*, lucrurile care vorbesc, fotoliile, pianul, tablourile, covoarele, aruncate claie peste grămadă, într-o împrejurare oarecare:

„Și bietele mobile abia aciuate apăreau în ogradă. Tânjitoare și cu brațele întinse, se rugau parcă vechile fotolii. Sarcastic râdea pianul cu dinții lui de fildeș, stăruitor se rugau ochii celor din rame, dar toate erau zadarnice. Covoarele întinse pe funii singure știau ce pățeau..." etc.

Un incendiu din Târgu Cucului, din bucata cu același titlu, îi prilejuiește tabloul impresionist al Iașului de la finele secolului, tehnica fiind de altfel mărturisită ca atare:

„Cum sunt deoparte, îmi zugrăvesc singur cu fantezia priveliștea ce n-am putut-o avea. Colorez cerul ca de aurore, apoi, ca un pictor grăbit, arunc ici-colo, sub streșine vechi pun umbre mari de fum pe care le despletesc în șuvițe, stropesc cu scântei întunericul, luminez geamurile ca într-un apus de soare și în strada cea strâmtă schițez în grabă o lume săracă și chinuită, cum a apucat-o graba ceasului aceluia rău, în temeiul nopții."

Cum spuneam, proza lui Anghel tinde spre poem, și capodopera lui în sectorul prozei este parabola *Culegătorul de stele*, care adaugă descriptivismului impresionistic anecdota simbolică. Eroul este un nebun sublim din familia lui Don Quijotte, ca și unele din personajele din proza lui Macedonski. Toate energiile lui se îndreaptă în direcția colecționării de pietre rezultate din meteoriți, cu care voiește să-și construiască o casă din fragmente stelare, când de fapt lumea comună, cu bun-simț, știe că adunase numai niște bolovani de râu obișnuiți.

IULIU CEZAR SĂVESCU[1]

Unul dintre discipolii și admiratorii lui Macedonski era brăileanul Iulių Cezar Săvescu (1866-1903). Pe marele său maestru îl imita până și în titlurile poeziilor: *Prima verba*, *Excelsior* etc. Bolnav de ftizie și timid însă, poetul nu are deloc impetuozitatea și energia macedonskiană. El este un senzitiv, ca și Traian

[1] BIBL. *Din poezia parnasiană*, antologie de N. Davidescu, 1943; *Antologia poeziei simboliste românești*, ed. cit.

Demetrescu — celălalt admirator al magistrului. Percuția asupra simțurilor se produce acut, abstracțiunile dispar cu totul și tablourile se diafanizează în culori mișcătoare, în clar-obscurul roșului și al violetului. Așa în aceste strofe din poemul *Excelsior*:

În noaptea azurată, sub albul clar de lună,
Vom fi ca două flăcări, coloare de apus,
Ce, cât mai sus se-nalță, mai tare se-mpreună,
Iar cei din urma noastră, cu ochii țintă-n lună
Vor plânge-a noastră fugă, cu mâna dreaptă sus!

Atunci, așa cum știe puternica natură
Va contura în clarul stelar, încet-încet,
Din mine un arhanghel în străvezie-armură,
Din tine cea mai sfântă angelică făptură,
Cu păru-n vânt, cu haina de-un purpur violet.

Ros de boală, prea tânăr încă, poetul eminescianiza, cu spectrul morții în față:

Te-ai dus, și liniștea vieții
S-a stins. Adio! Trist cuvânt.
S-a stins lumina tinereței,
Și iată-n locul dimineței,
E întuneric de mormânt!
(*Te-ai dus*)

Cea mai caracteristică poezie a lui Iuliu Cezar Săvescu este *La polul Nord*. Evadarea într-o geografie stranie, cu câmpii de gheață și munți solitari, sub lumina galbenă a lunii, cu urși albi dormind pe labe, în timp ce din prăpăstii adânci se aud vibrări înfiorate, iată o situație tipic simbolistă. Versurile sunt ample, muzicale și leit-motivul studiat anume:

La Polul Nord, la Polul Sud, sub stele veșnic călătoare,
În lung și-n larg, în sus și-n jos, se-ntind câmpii nemărginite,
Câmpii de ghiață ce adorm pe așternutul mării ud,
Cu munți înalți, cu văi adânci, la Polul Nord, la Polul Sud.

Când dintre munții solitari îngălbenește luna plină,
Vărsând pe albul dezolat o cadaverică lumină,
Se văd ieșind ai mării urși, cu ochi de foc, cu pașii rari,
Când dintre văile adânci, când dintre munții solitari.

Și dorm adânc, și dorm mereu nemărginirile polare,
Iar din prăpăstiile-adânci se-aude o stranie vibrare,
Și urșii albi, înduioșați, într-un oftat adânc și greu,
Se-ntind pe labe de sidef și dorm adânc, și dorm mereu.

Scanned with OKEN Scanner

ION MINULESCU[1]

Ion Minulescu este oarecum o excepție printre simboliști, dacă ar fi să privim poezia sa în substanța ei intimă. El însă a trecut, din capul locului, drept cel dintâi reprezentant al noii mișcări. Singur se declara „străinul" venit „din lumea creată dincolo de zare".

De unde vin?
Eu vin din lumea creată dincolo de zare,
Din lumea-n care n-a fost nimeni din voi,
Eu vin din lumea-n care
Nu-i cer albastru,
Și copacii nu-s verzi, așa cum sunt la voi,
Din lumea Nimfelor ce-așteaptă sosirea Faunilor goi,
Din lumea cupelor deșarte și totuși pline-n orice clipă,
Din lumea ultimului cântec,
Purtat pe-a berzelor aripă
Din țărm în țărm,
Din țară-n țară,
Din om în om,
Din gură-n gură, —
Din lumea celor patru vânturi
Și patru puncte cardinale!...
(*Romanța noului venit*)

Însă Minulescu, prin părinți, provenea din medii bucureștene și oltene mai mult decât tipice, ca fiu al unui negustor de pielărie, având bunic dinspre mamă pe un cavaf din Slatina, orașul de baștină a lui Barbu Paris Mumuleanu (mai târziu al lui Eugen Ionescu), unde copilărise. Poza grandilocventă, zgomotoasă, este mai curând rezultatul unei extraordinare puteri de adaptare a spiritului latin și valah, bucureștean în speță, pentru care Minulescu ne apare deosebit de reprezentativ. La Paris, în cafenelele literare din cartierul latin, se afla ca la el acasă, intuind numaidecât atmosfera simbolistă, din lecturi, ori, mai ales, din discuții, admirând și el pe șansonetista Yvette Gilbert, muza boemilor vremii. La Kübler, în București, în compania ardentului Mitif Anghel, a blândului Iosif, a severului

[1] ION MINULESCU (7.I.1881-11.IV.1944) s-a născut în București ca fiu al negustorului Tudor Minulescu și al Alexandrinei Ciucă, din Slatina, orașul de pe Olt. Își face studiile la Pitești și la București. La Paris, unde se dusese spre a urma dreptul, frecventează mai mult cafenelele literare, împreună cu alți români aflați acolo pe la 1900, între care artiștii plastici Gh. Petrașcu, Camil Ressu, Cecilia Cutzescu-Storck, Jean Steriadi, actorii Maria Ventura și Tony Bulandra. Cunoaște și el pe Jean Moréas și se familiarizează cu operele lui Baudelaire, Lautréamont, Verlaine, Jules Laforgue. Întors în țară publică în revistele vremii: *Viața nouă*, *Revista noastră*, chiar la *Sămănătorul* etc. În 1908 scoate revista proprie, *Revista celorlalți*, urmată de altele, *Insula* (1912), *Citiți-mă* (1922). În 1928 lua premiul național de poezie. A scris și cronică dramatică, la *Rampa*, de asemeni proză memorialistică, fantastică, umoristică etc., romane, piese de teatru. Principalele volume i-au apărut în ordinea următoare: *Romanțe pentru mai târziu* (1908), *De vorbă cu mine însumi* (poezii,

Ion Minulescu

Chendi, a lui Panait Cerna, I. Dragoslav, Al. Cazaban etc., devine centru de atenție, purtând barbă, ca toți tinerii frondeuri care se respectă, și o vestimentație excentrică, nonoconformistă. Dar tocmai acesta era mijlocul de a se face popular, iar *Romanțele* sale, crezute de autor inaccesibile contemporanilor — și, ca atare, destinate „pentru mai târziu" —, au fost de îndată gustate, declamate, parodiate chiar.

Devine dintr-o dată clar că Minulescu nu se conformă principiului simbolist care cerea stingerea elocvenței și ascunderea, pe cât posibil, a rimei pretențioase. Chiar frângerea versului, la dânsul e doar aparentă, accentuând încă mai mult retorismul. Însă întreg arsenalul de motive simboliste e prezent.

Iată numărul fatidic:

Mi-am zis:
Voi scrie trei romanțe...
Și-n trei romanțe-mi voi închide,
Ca-n trei sicriuri de aramă, trei morți iubiți —
Trei clipe reci —
Ce-mi stau în suflet împietrite,
Ca trei luceferi stinși pe veci,
Uitați în haos,
Ca pe-o cracă de chiparos trei crisalide...
(*Romanța celor trei romanțe*)

Nostalgia călătoriilor în necunoscut, spre „golul zărilor", pe marea colorată de violetul asfințitului, în timp ce portul rămâne în urmă cu „albatrosul rănit pe chei", tot stări de spirit vagi, echivoce, atrăgătoare prin misteriosul poetic:

Pornirã cele trei corãbii...
Și-abia se mai zăresc —

1913), *Spovedanii* (poezii, 1927), *Strofe pentru toată lumea* (1930), *Nu sunt ce par a fi...* (versuri, 1936), *Casa cu geamuri portocalii* (proză, 1908), *Măști de bronz și lampioane portocalii* (autobiografie fictivă), *Pleacă berzele* (piesă de teatru, 1921), *Lulu Popescu* (comedie într-un act, 1920), *Manechinul sentimental* (piesă în 3 acte, 1926), *Roșu, galben și albastru* (roman, 1924), *Corigent la limba română* (roman, 1929), *Cetiți-le noaptea* (proză fantastică, 1930), etc.

BIBL. *Scrieri*, 2 vol.; ed. îngrijită, studiu introductiv de Matei Călinescu, E.P.L., 1966. *Versuri*, E.P.L. 1969.

Scanned with OKEN Scanner

Se-ngroapă
În golul zărilor pătate de violetul înserării;
Iar albul pânzelor întinse,
În cenușiul depărtării
Zidește trei mauzoleuri, în care dorm cei duși pe apă.
Pomiră cele trei corăbii...
Și-n urma lor rămase portul,
Mai trist ca muntele *Golgotei*, însângerat de-un asfințit.
Și-n urma lor,
Pe cheiul umed,
Un singur albatros rănit
Mai stă de pază,
Ca Maria
Venită să-și vegheze mortul.
(*Romanța celor trei corăbii*)

Sunt folosite numele proprii exotice, alese anume din punctul de vedere al sonorității — Corint, Ninive, Babilon, Antile, Ecbatana, Alicante, Estramadura etc. —, puse la cezură sau în rime meșteșugite:

A fost un vis trăit pe-un țărm de mare,
Un cântec trist, adus din alte țări
De niște păsări albe — călătoare
Pe-albastrul răzvrătit al altor mări —
Un cântec trist, adus de marinarii
Sosiți din Boston,
Norfolk
Și New York,
Un cântec trist ce-l cântă-ades pescarii
Când pleacă-n larg și nu se mai întorc.
(*Celei care pleacă*)

Având atâtea sonorități, poezia lui Minulescu se cere neapărat declamată sau cântată:

Cânta un matelot la proră,
Și imnul lui solemn plutea
Pe-ntinsul mării Marmara,
Ca-ntr-o cetate spaniolă,
Când orologiul din cupolă
Anunță fiecare oră
Printr-un preludiu de mandolă...
(*Cânta un matelot la proră*)

Într-un bazar sentimental, dedicată „pictorului G. Petrașcu", devine o natură moartă de epocă, trădând preferințele colecționarului:

Strofe vechi, o mandolină.
Un *Cézanne* și doi *Gauguin*,
Patru măști de bronz:
Beethoven, Berlioz, Wagner, Chopin,

O sofa arabă, două vechi icoane bizantine,
Un potir de-argint, mai multe vase vechi de Saxa pline
Cu mimoze, tamburine spaniole, lampioane
Japoneze, trei foteluri cu inscripții musulmane,
Fleurs du mal legate-n piele de Cordova,
Și pe pian:
Charles Baudelaire și-alături *Villiers de l'Isle Adam*...

Rima funambulescă, neologismul violent dovedesc cât de răbdătoare și primitoare este limba, virtuțile ei înnoitoare:

Guerlain a botezat parfumul
„Voilà pourquoi j'aimais Rosine".
Guerlain a botezat parfumul
Extras din cupele de crin
Cu numele necunoscutei —
Boeme
Sau aristocrate —
în ale cărei bucle blonde,
Decolorate
Sau pudrate,
A cunoscut întâia oară
Parfumul cupelor de crin...
Guerlain a botezat parfumul
Voila pourqoi j'aimais Rosine".
(*Romanța Rozinei*)

Atâta îndemânare tehnică ne face să-l apropiem pe Minulescu de Topîrceanu, în ciuda adversităților dintre cei doi. Ritmul exact, rima perfectă, comparația neașteptată, acrobatică, încărcată, barocă, chiar neologistica le sunt comune. Mai mult încă, sub tonul de fanfaronadă, se descoperă sentimentalul. În erotică, sentimentul e cenzurat de poza circumstanțială și impresia primă e de neseriozitate:

În cinstea ta —
cea mai frumoasă și mai nebună dintre fete, —
Voi scri trei *ode*,
Trei *romanțe*,
Trei *elegii*
Și trei *sonete*.
Și-n cinstea ta, —
Cea mai cântată din câte-n lume-au fost cântate, —
Din fiecare vers voi face
Câte-un breloc de-argint, în care
Gândirile-mi vor sta alături, ca niște pietre nestemate
De-a pururi încrustate-n bronzul
Unei coroane princiare!...

(*Odeletă*)

Iubirea este numai „o scurtă nebunie":

Tu crezi c-a fost iubire-adevărată...
Eu cred c-a fost o scurtă nebunie...

Dar ce anume a fost,
Ce-am vrut să fie
Noi nu vom ști-o poate niciodată...
(*Celei care pleacă*)

În consecință, cu sau fără voie, înșelarea în amor și minciuna sunt oricând posibile; să ne bucurăm deci de clipa prezentă:

Eu știu c-ai să mă-nșeli chiar mâine...
Dar fiindcă azi mi te dai toată,
Am să te iert —
E vechi păcatul
Și nu ești prima vinovată!...
(*Celei care minte*)

Spre deosebire totuși de Topîrceanu, deosebire mare, — și aici se poate pune în discuție, dacă nu profunzimea, superioritatea netă a poeziei autorului *Romanțelor pentru mai târziu* —, la Ion Minulescu sentimentalismul nu e în chip *voit* ascuns sub masca umorului. S-ar putea zice că, chiar dimpotrivă, el se dezvăluie fără nici o pudoare, cu un fel de naivitate antonpannescă. Minulescu pare a se lua în serios, ca și creatorul *Povestei vorbei,* care în *diatele* sale era comic cu ingenuitate când, povestindu-și avatarurile erotice-conjugale, scria:

Una mă lasă pe mine,
Pe alta o lăsai eu...

Sau:

Căci cu întâia nevastă,
Șapte ani trăind cu foc,
N-am putut în lumea astă
Să leg două la un loc.

Chiar în ziua cununiei
A fugit și m-a lăsat,
Și dealul mitropoliei
Necontenit l-am urcat.

Ori blestemând cu amar:

Ah! Iudo! Dalida! (sic!)
De interes orbită,
Vai! amar seamă vei da!
Aspidă otrăvită.

Nu numai apropierea cu Anton Pann, dar și cu „mitïcismul" lui Caragiale s-a făcut, în legătură cu acest bucureștean, un balcanic trecut prin cafenele simboliste ale Parisului. Remarca lui G. Călinescu cu privire la poezia lui Minulescu, văzută ca produsul unor Cațavencu sau Eleutheriu Popescu „deveniți lirici", e subtilă și arată observația pătrunzătoare a istoricului literar asupra

factorului etnic. Nu este lipsit de interes să știm de asemeni și faptul că versurile poetului plăceau lui Caragiale. Unele din ele se inspiră chiar din peisajul bucureștean tipic. Bunăoara Capitala provincializată prin plecarea la băi a protipendadei:

De urât că n-are ce să vadă
În monumentala noastră capitală,
Vara umblă toată ziua-n pielea goală
Prin apartamente-nchise
Și pe stradă —
De la Parcul Carol la Șosea
Și de la Șosea la Cotroceni,
Însoțită de o droaie de țigani
Și de olteni,
Care vând cireși, rahat și limonadă
Și-o poftesc să cumpere și ea...
(*Vara în capitală*)

În fond, jovialitatea minulesciană, poza retorică zgomotoasă, ca și un soi de jemanfișism sui-generis se sting într-o tristețe de clown superior, cu totul potrivită momentului simbolist. De altfel, clownii, saltimbancii, artiștii de circ în genere sunt prezenți și în poeziile lui (*Moartea dresorului de sticleți*, *Solilocul măscăriciului* etc.). În *Ultima oră* cântă moartea acrobatului:

La Circ...
Un accident banal —
Un acrobat,
Un salt mortal
Și...
Acrobatul nu s-a mai sculat...

găsindu-i semnificația poetică de rigoare:

Povestea lui?
Hm!...
Povestea mea —
A mea,
A ta
Și-a altora!
Același accident de circ, banal...
O zi *relache*,
Și-apoi, la fel,
Cu-aceeași balerină lângă el,
Alt acrobat...
Alt salt mortal!

În cele din urmă, poetul pare conștient de poziția sa, și în ciclul de versuri *Nu sunt ce par a fi* ni se destăinuie:

N-am fost așa precum se spune
Și nu sunt nici așa cum sunt —

Scanned with OKEN Scanner

Nu sunt nici foc,
Nici ploaie
Și nici vânt!...
Nu sunt nimic din ce-aș putea fi pe pământ...
Nu sunt decât un snop de vorbe bune,
Ce-aștept un cetitor cinstit, să mă răzbune
Și să m-arate lumii cine sunt!

(*În loc de prefață*)

Ca Macedonski, dar fără severitatea aceluia, Ion Minulescu este încrezător în puterea ideilor înalte care transformă pietrele aruncate de inconștiență în piedestale pentru „visătorii" și „vagabonzii" însetați de azur, a căror procesiune o înfățișa în versurile:

Trec vagabonzii,
Trec stăpânii grădinilor fără stăpâni,
Trec antipozii fericirii patriarhalilor bătrâni,
Trec anonimii omenirii,
Trec corifeii poeziei și preistoricii gândirii,
Trec regii primului dezastru și-nvinșii primului regret,
Trec vagabonzii —
Parodia nedumeririi lui *Hamlet*

(*Trec vagabonzii*)

Proza autorului *Romanțelor* rămâne în umbră, în comparație cu poezia. De altă parte, vine și concurența marilor romancieri cu care a fost contemporan. Romanele, mai mult umoristice, se citesc cu ușurință și cu interes, dată fiind verva scriitorului. Satira din *Roșu, galben și albastru* — atâta câtă este — nu-și atinge ținta din cauza tonului persiflant și a ușurinței cu care sunt povestite fapte din preajma unui moment grav al istoriei naționale, războiul din 1916-1918. Mai interesant este *Corigent la limba română*, ca document autobiografic într-o măsură, atât cât permite șarja sub care scriitorul acoperă evocarea, nu o dată plină de savoare. *Cetiți-le noaptea* sunt povestiri extraordinare, interesante de asemeni, prin invenție și o serie întreagă de trucuri specifice genului. Maniera lui Edgar Poe este însă mai curând făcută să cadă în parodie amuzantă. Piesele de teatru, compuse în vederea succesului de moment, rămân neglijabile astăzi.

Ion Minulescu s-a impus ca poet, foarte citit și popular în epoca lui, ca și în zilele noastre, atrăgând, în vremea din urmă, din ce în ce mai mult atenția istoricilor literari.

GEORGE BACOVIA[1]

Cel mai mare poet simbolist român, George Bacovia, și-a legat numele de orașul situat la confluența Bistriței cu Siretul. Astăzi o urbe cu aspect industrial, din

[1] GEORGE BACOVIA (4.IX.1881-28.V.1957) pe numele adevărat George Vasiliu, s-a născut la Bacău, unde a urmat școala primară și gimnaziul, liceul terminându-l la Iași. Face apoi

ce în ce mai modernă, cu șase decenii în urmă Bacăul era un târg provincial păcătos, cu dugheni înghesuite unele într-altele și cu uliți glodoase, pline de cocenii de la carele țărănești dejugate în fața câte unei crâșme sordide. Numele îi vine dintr-un vocabul fino-urgric, *Bakó*, latinizat de misionarii franciscani și preluat apoi de poet într-o sonoritate gravă, minoră, ca de orgă ce-și trimite ecourile într-un cavou. Căci din naștere purta prozaicul nume de Vasiliu, după tatăl său, Dimitrie Vasiliu, ce se trăgea însă dintr-un neam de răzeși de peste Siret, Androne, migrat apoi la oraș și căzut în rândurile negustorimii sărace. O evoluție onomastică de tip sadovenian, s-ar zice.

George Bacovia

E adevărat că de la *Filozofia compoziției* a lui Edgar Poe încoace, de la comentariile făcute în jurul ei de către Baudelaire, de la Rimbaud și Mallarme, poezia capătă o tot mai mare conștiință de sine, atât de vizibilă la toți simboliștii. Totuși e greu de susținut că poezia lui Bacovia ar fi rezultatul unui artificiu, oricât de superior gândit, cum arată G. Călinescu, întâmpinând afirmațiile contrarii ale lui E. Lovinescu și Adrian Maniu. Că poetul român trăia sufletește în vecinătatea lui Poe, Baudelaire, Rollinat, Rodenbach sau Verlaine este foarte adevărat. Într-un interviu (din *Vremea*, 1943) singur se declara decadent și-și mărturisea preferințele:

„Preferința într-o culoare am deprins-o de la decadenții francezi. De altfel, una din obsesiile mele a alcătuit-o simbolismul decadent. Prin 1890-1903 m-au preocupat adânc Verlaine, Rimbaud,

---

studii de drept la Iași și București. Aici intra în legătură cu cenaclul lui Macedonski, pe care îl admira, apreciat fiind la rându-i de poetul *Nopților* care îl publica în *Literatorul*, după ce-i observase unele debuturi în revistele moldovene, *Arta* din Iași, *Freamătul*, *Cronica Moldovei* (Bârlad) etc. A ocupat o serie de funcții mărunte: copist, referent, ajutor de contabil, impiegat clasa a II-a etc., la prefectura din Bacău și prin diferite ministere (Instrucție, Arte, Mine), profesor suplinitor de desen și caligrafie în orașul natal, șomer de cele mai multe ori, retras cu intermitențe la Bacău — unde, împreună cu Gr. Tăbăcaru, scotea, pentru puțin timp, revista *Ateneul cultural* — bolnav, cu crize de depresiuni nervoase, stând multă vreme și prin sanatorii. *Plumb*, primul volum de poezii, îi apare în 1916, urmat de *Scântei galbene* (1926), *Cu voi...* (1930), *Comedii în fond* (1936) și *Stanțe burgheze* (1946).

BIBL. *Plumb*, E.P.L., 1966; *Scrieri alese*, Studiu introductiv de Ov. S. Crohmălniceanu. Evocare și bibliografie de Agatha Grigorescu Bacovia, E.P.L., 1961; *Opere*, antologie, prefață de M. Petroveanu, text stabilit și îngrijit de Cornelia Botezatu, Editura Minerva, 1978.

M. Petroveanu, *Bacovia*, E.P.L., 1969; Ion Caraion, Sfârșitul continuu, Cartea românească, 1979.

Baudelaire, Rollinat, Jean Moréas, pe care i-am descoperit în colecția „Les Hommes d'aujourd'hui". *Carte de căpătâi: Les Nevroses* de Rollinat" (sublinierile în text).

Însă la mijloc nu e vorba decât de un mimetism, specific modului de receptare din partea unui artist, care intuiește, mai mult spontan, un stil, o manieră, traducând apoi totul în imagini proprii, printr-un instinct superior, și atât. Nicicând Bacovia nu s-a dovedit un teoretician, cum au fost atâția din generația lui. Ca atare, ideea de artificiu, de meșteșug, oricât de ascuns, de rafinat, trebuie, credem, exclusă în cazul lui. Foarte modern, Bacovia este în același timp și ultimul mare poet din familia eminescienilor, ca spre a încheia un ciclu, dincolo de care evoluția poeziei pășește în domeniul abstractului, contemplându-se pe sine însăși până la completa anihilare, dacă ar fi să adoptăm punctul de vedere hegelian cu privire la dezvoltarea artei. Lui Bacovia poezia i se oferă de la sine și ceea ce se spune într-o altă mărturisire trebuie crezut direct: „Trăind izolat, neputând comunica prea mult cu oamenii, stau de vorbă cu mine însumi, fac muzică și, când găsesc ceva interesant, iau note spre a mi le reciti mai târziu. Nu-i vina mea dacă aceste simple notițe sunt în formă de versuri și câteodată par vaiete". Ca și la Eminescu:

Și atuncea greieri, șoareci,
Cu ușor măruntul mers,
Reaprind melancolia-mi,
Iară ea se face vers.

Se înțelege, cu Bacovia, ca și cu Eminescu, de altfel, nu ne aflăm deloc în fața unei poezii „naive" pur și simplu, dar, cu atât mai mult, nu ne aflăm în fața uneia fals-naive. Poetul era îndeajuns de instruit în direcția procedeelor simboliste și chiar vorbește, cu un prilej oarecare, de ele:

„În poezie m-a obsedat întotdeauna un subiect de culoare. Pictura cuvintelor, sau audiție colorată, cum vrei s-o iei... Pictorul întrebuințează în meșteșugul său culorile: alb, roșu, violet. Le vezi cu ochii. Eu am încercat să le redau cu inteligență, prin cuvinte. Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum în urmă m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdei. De aceea ultimul volum poartă numele de *Scântei galbene*. Roșul e sângele, e viața zgomotoasă..."

Cele spuse în pasajul de mai sus sunt, la epoca simbolismului consumat, aproape niște banalități curente și nu explică, deci, secretul intim al artei bacoviene. Interesantă rămâne doar afirmația în legătură cu *obsesia* anumitor culori care s-ar exercita asupra ei. O tehnică minimă — care în acest caz nu-i totuna cu artificiul — există, fără îndoială, dar poezia lui Bacovia reprezintă mult mai mult decât rezultatul unei asemenea tehnici. În ceea ce are nou, original, autentic și profund în același timp, ea pare mai curând produsul unei spontaneități creatoare. Ca să înțelegem mai bine acest lucru, să plasăm discuția pe terenul sociologic: viața grea a intelectualului — Bacovia însuși fiind unul dintre ultimii proletari intelectuali — strivit sub apăsarea unei lumi egoiste, mercantile, este chiar tema principală, dacă nu unică, a acestei poezii. Revolta lui e pasivă, e drept, cu acea atitudine a sufletelor

Scanned with OKEN Scanner

însetate de ideal, de frumos, dar ultragiate, rănite adânc, jignite de moarte în demnitatea lor omenească. Nu e vorba neapărat de „povara vieții", de mizeria materială a poetului, de lipsa blidului de linte și a bucății de pâine zilnice, ci, ca și la Eminescu sau ca la eroii lui Camil Petrescu, de „proza ei amară", de o incompatibilitate de ordin moral-intelectual — am zice, în același timp și estetic — fundamentală, între artist și lumea meschină, robită banului. Orașul de provincie, uitat de lume, acolo unde prostia și suficiența burgheză apar în toată hidoasa lor goliciune, devine un infern, o temniță fioroasă, un cavou bântuit de fantome negre, un tărâm al ploilor putrede dătătoare de nervi, ori al căldurilor toride, unde totul pare a intra în descompunere. Târgul, în noaptea neagră și udă, plină de ceață, cu afumate și triste felinare, e o crâșmă insalubră, sufocantă, cu ziduri ce „stau în dărâmare", în care au inundat ploi și se aude o „tuse-n sec, amară":

E-o noapte udă grea, te-neci afară
Prin ceață — obosite, roșii, fără zare —
Ard afumate, triste felinare,
Ca într-o crâșmă umedă, murdară.

Prin măhălăli mai neagră noaptea pare...
Șivoaie-n case triste inundară —
Ș-auzi tușind o tuse-n sec, amară —
Prin ziduri vechi ce stau în dărâmare.
(*Sonet*)

În orașul burghez cu „case de fier în case de zid", cu „porțile grele" care „se-nchid", poetul proletar este „un monstru". Că Bacovia a fost și s-a știut că este un proletar intelectual, lucrul se vede cu ușurință, atât din biografie, cât și din operă. Că nu practică artificiul se vede din, am zice, o anume stângăcie, în unele poezii, nu printre cele mai izbutite, unde atitudinea proletară este înfățișată direct, voit. Avea atâtea exemple în epocă, și totuși poetul nu iese din formula lui. *Serenada muncitorului* e o poezie mai curând naivă, dar tocmai de aceea cu o putere de emoționare superioară tuturor versurilor lui D. Th. Neculuță, prieten al lui Bacovia de altfel, superioară, în același timp, *Nopții de mai* a lui Topârceanu. Este în ea un fel de patetism, o sentimentalitate vibrând la limita dintre intelectual și proletar, exprimată în neologisme abstracte, ușor desuete, reminiscențe din lecturi în care se amestecă poeziile lui Eminescu, *Împărat și proletar*, de pildă, cu vagi manifeste revoluționare:

Eu sunt un monstru pentru voi,
Urzind un dor de vremuri noi,
Și-n lumea voastră-abia încap...
.....
O, dormi în noaptea infinită,
Burghez cu aer triumfal.
Dar preistoric animal
În rațiunea aurită.

Scanned with OKEN Scanner

.....
O, dormi... dar voi urca spre soare
în zbor sublim de-aeroplan...
Cu vise dulci, burghez tiran,
E aurora-ngrozitoare...

Poeziile de protest social direct sunt mai multe: *Cu voi...*, *Proză*, *Amurg*, *Poemă finală*, *Arminden*, *Cogito* etc. Toate au o valoare mai mică în comparație cu restul operei, și ne-am referit la ele numai spre a se putea vedea cum poetul, nefiind un meșteșugar, nu poate ieși niciodată din propria-i formulă.

Format în atmosfera simboliștilor francezi — în anii adolescenței și rămas un adolescent toată viața —, cu puține alte lecturi în plus, această formulă i-a devenit o a doua natură, atât de intimă, de organică, încât nu e de închipuit că Bacovia ar fi putut scrie altceva decât ceea ce a scris, deși a avut o viață lungă. Ba încă, chiar în mănunchiul de poezii ce începe cu ușurință într-un volum de dimensiuni mici, se pot observa, la un moment dat, repetițiile, slăbirea filonului inspirației, altfel spus, maniera și autopastișa debilă. Bacovia a avut de cântat un singur cântec, sfâșietor ca un țipăt de durere, stilizat, și aceasta explică profunda-i originalitate, ca și o anume sterilitate.

Dintr-o cronologie fixată de Agatha Grigorescu-Bacovia — soția poetului —, ușor de controlat și pe alte căi, aflăm că *Amurg violet* e scrisă în 1899, iar *Plumb* și *Lacustră*, în anul imediat următor, 1900. Deci, dintr-o dată, la vârsta de 19-20 de ani, lirismul bacovian apare conturat definitiv, fără vreo altă evoluție ulterioară. Peisajul interiorizat, muiat într-o singură culoare caracteristică și cu reținerea câtorva contururi ce vibrează ca luminile unui vitraliu, e tipic simbolist:

Amurg de toamnă violet...
Doi plopi, în fund, apar în siluete
— Apostoli în odăjdii violete —
Orașul tot e violet.

Plumb este o poezie de o tehnică perfectă. Simetria propozițiilor, ritmul impecabil și orchestrația sonurilor sunt crescute direct din starea lirică. Ea e conținută potențial într-o metaforă-simbol, cuvântul *plumb* — care sugerează — vag, dar tocmai de aceea mai cu putere — apăsarea grea, inertă, telurică, strivitoare. Vocabulul-cheie, format dintr-o singură silabă, de o sonoritate închisă, minoră, este apoi repetat de câte trei ori în fiecare din cele două strofe, la intervale absolut egale, neapărat sub accent, în final de vers și la cezură:

Dormeau adânc sicriele de *plumb*,
Și flori de *plumb* și funerar vestmânt —
Stam singur în cavou... și era vânt...
Și scârțâiau coroanele de *plumb*.

Dormea întors amorul meu de *plumb*
Pe flori de *plumb*, și-am început să-l strig —

Stam singur lângă mort... și era frig...
Și-i atârnau aripile de *plumb**.

De observat este rima stinsă, absolut nepretențioasă în aparență, pentru că *plumb* e făcut să rimeze cu sine însuși, ca spre a inculca fatalitatea de neînlăturat a căderii pe verticală și a lăsa să se audă, strivite între acești piloni grei, alte câteva sonuri minore: *vestmânt-vânt, strig-frig*, ca și corespondențele: *cavou-mort, adânc-întors, atârnau-scârțâiau*. În chipul acesta, starea lirică simbolistă rămâne absolut deplină. Cavoul, în care doarme „amorul", „întors" (revenit în timp, ori pur și simplu contorsionat în spațiu), un „mort" cu aripile de plumb atârnând — albatros căzut din azururi — poate fi, în același timp, sufletul pustiit al poetului, lumea în care i-a fost dat să trăiască, ori chiar iubita defunctă. Într-atât de mult viziunea personală semnifică universalul.

În *Lacustră*, de asemeni, mișcarea lirică se produce din câteva notații simplificatoare. Lumea concretă dispare, se deschide „un gol istoric" care nu reține decât imaginea diluviului și a locuinței lacustre, unde poetul, refugiat ca pe un ultim tărâm posibil, trăiește teroarea umidității, altfel spus a singurătății extreme:

Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atâta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.

De-atâtea nopți aud plouând,
Tot tresărind, tot așteptând...
Sunt singur, și mă duce-un gând
Spre locuințele lacustre.

Însă poezia s-a constituit ca de la sine, în jurul unei singure imagini-simbol, unde saltul de la concret la abstract, de la particular la universal, se produce brusc:

De-atâtea nopți aud plouând
Aud materia plângând...
Sunt singur, și mă duce-un gând
Spre locuințele lacustre.

Tot ceea ce i-a mai rămas de făcut poetului — care învățase de la Macedonski și de la atâția alții efectele leit-motivului — a fost să nu mai repete în strofa finală extraordinarul vers: „Aud materia plângând", imaginea cheie, atât de puternică de astă dată, încât ea se aude categoric pe sub înlocuitorul „Tot tresărind, tot așteptând..."

Din aceste cadre lirismul bacovian nu se va clinti. Tabloul simbolist stilizat și îndreptat în sensul aceleiași triste ucigătoare apare des. Bunăoară decorul de doliu, funerar:

---

* Vezi amănunte în cartea noastră *Comentarii și analize literare*, ed. cit.

Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar:
Decor de doliu, funerar...
Copacii albi, copacii negri.

În parc regretele plâng iar...

Cu pene albe, pene negre
O pasăre cu glas amar
Străbate parcul secular...
Cu pene albe, pene negre...
(*Decor*)

Ori tabloul invernal, cu albul zăpezii înroșit de sângele închegat, scurs de la abator și punctat de corbi negri ce se rotesc în preajmă:

Ninge grozav pe câmp la abator
Și sânge cald se scurge pe canal;
Plină-i zăpada de sânge animal —
Și ninge mereu pe-un trist patinor...

E albul aprins de sânge-nchegat,
Și corbii se plimbă prin sânge... și sug;
Dar ceasu-i târziu... în zări corbii fug, —
Pe câmp, la abator s-a înnoptat.
(*Tablou de iarnă*)

Stilizarea impune neapărat geometrie. În *Amurg de iarnă* câmpia este un disc imens alb, tăiat „diametral" de zborul unui corb:

Amurg de iarnă, sumbru de metal,
Câmpia albă — un imens rotund —
Vâslind, un corb încet vine din fund,
Tăind orizontul diametral.

Ne aflăm de fapt în fața unei compenetrații dintre plastic și muzical, evoluții ritmice de forme și culori sonore:

Lunecau baletistele albe...
Degajări de puternice forme —
Albe, în fața lumii enorme,
Lunecau baletistele albe...
(*Balet*)

Tot așa, lebedele:

Plutește un lanț de lebede albe,
Iar visul din parc în lac se răsfrânge —
Amurgul pe lebede pune culori:
De sineală, de aur, de sânge.
(*Amurg antic*)

Scanned with OKEN Scanner

Muzica pătrunde în structura ultimă a materiei, produce starea difuză:

Muzica sonoriza orice atom...
Dor de tine, și de altă lume,
Dor...
Plana:
Durere fără nume
Pe om...
Toți se gândeau la viața lor,
La dispariția lor.
Muzica sentimentaliza
Obositor, —
Dor de tine, și de altă lume,
Dor...
Muzica sonoriza orice atom.
(*Largo*)

Muzicală, de o tristețe sfâșietoare este ploaia bacoviană, obsedantă, producătoare de deliruri. Ploaia, autumnală, e „târâitoare", monotonă și nesfârșită, umezind pereții, făcând să cadă frunzele, să histerizeze bolnavii, să răcnească nebunii. Sunetul provincial al tălăngii — transplantare verlainiană în autohton, — din șuri vechi, aflate în preajma târgului, se asociază ploii și provoacă nevroze iremediabile:

Da, plouă cum n-am mai văzut...
Și grele tălăngi adormite,
Cum sună în sufletu-mi mut!

Oh, plânsul tălăngii cum plouă!

Și ce enervare pe gând!
Ce zi primitivă de tină!
O bolnavă fată vecină
Răcnește la ploaie râzând...
(*Plouă*)

În *Moină*, ninsoarea se alătură ploii, noaptea devine „murdară", copiii care se întorc de la școală sunt „galbeni" și „bòlnavi", pereții uzi produc frigul morții:

Și toamna și iarna
Coboară-amândouă;
Și plouă și ninge,—
Și ninge și plouă.

Și noaptea se lasă
Murdară și goală;
Și galbeni trec bolnavi
Copii de la școală.

Și-s umezi pereții,
Un frig mă pătrunde —
Cu cei din morminte
Un gând mă deprinde.

Delirând nevrozat, poetul are gesturi stranii, merge la casa iubitei, zguduie fereastra și o cheamă să-i arate cum plouă:

La casa iubitei de-ajung,
Eu zgudui fereastra nervos,
Și-o chem ca să vadă cum plouă
Frunzișul, în târgul ploios.
(*Spre toamnă*)

Nimic din frumusețile naturii romantice, ca la Eminescu ori la Macedonski, ca la ceilalți simboliști, în definitiv, nu aflăm la Bacovia. Folcloricul codru, în cazul lui, a devenit un univers terifiant, o lume de tenebre, zgâlțâită de furtuni reci, cu Avesalomi încâlciți de plete prin ramuri, cu gemete și ochi de spaimă:

Prin codrii Bacăului
Vâjâie vântul
Și-ntunecă lumea
Un cer cu pământul...
De crengi atârnând,
Avesalomi gemând
Ce plete-ncâlcite...
De spaimă mă prind.

Poetul nu are numai „nervi de toamnă", dar chiar primăvara, pentru dânsul, este producătoare de melancolii negre, de țintuiri în nimicnicie și uitare:

Nimicnicia m-a prins pe stradă
Am adormit.
Oh, primăvara iar a venit
Pal, și uitat...
Vals funebru, depărtat.
Melancolia mă ține-n stradă.
(*Nervi de primăvară*)

Căldura toridă din iulie este iarăși dătătoare de nevroze, imaginea orașului, a lumii, fiind aceea a intrării în descompunere; chiar sânul iubitei părându-i-se poetului intrat pe calea acestei prăbușiri în lut, cădere pe care ar voi s-o stăvilească prin câteva parfume tari:

Sunt câțiva morți în oraș, iubito,
Chiar pentru asta am venit să-ți spun;
Pa catafalc, de căldură-n oraș,
Încet, cadavrele se descompun.

Cei vii se mișcă și ei descompuși,
Cu lutul de căldură asudat;

E miros de cadavre, iubito,
Și azi, chiar sânul tău e mai lăsat.

Toarnă pe covoare parfume tari,
Adu roze pe tine să le pun;
Sunt câțiva morți în oraș, iubito,
Și-ncet cadavrele se descompun...
(*Cuptor*)

Ninsoarea abundentă — altă formă a ploii — e văzută ca un potop de sfârșit de lume. Din nou poetul caută refugiul la casa iubitei, în totală recluziune, cu fotoliile împinse spre soba încinsă, nu însă spre a se bucura — ca altădată Alecsandri — de calmul interior, ci, dimpotrivă, spre a asista la spectacolul unui fel de apocalips al troienirii, hrănind senzația cu lecturi anume:

Mai spune s-aducă și ceaiul,
Și vino și tu mai aproape, —
Citește-mi ceva de la poluri,
Și ningă... zăpada ne-ngroape.
(*Decembre*)

Paroxismul cotropirii meteorologice, formă a angoasei existențiale — care nu e totuși, în cazul lui Bacovia, neliniștea kierkeegardiană rezultată din reflecție — îl întâlnim în *Negru*:

Carbonizate flori, noian de negru...
Sicrie negre, arse de metal,
Vestminte funerare de mangal,
Negru, profund noian de negru...

Vibrau scântei de vis... noian de negru,
Carbonizat amorul fumega —
Parfum de pene arse, și ploua...
Negru, numai noian de negru...

Privind acum lucrurile mai cu băgare de seamă, observăm de îndată că Bacovia a receptat din simbolism numai anume laturi ce au putut conveni temperamentului său: tonul de romanță decadentă, verlainian — mai sfâșietoare însă, cântată la caterincă — tristețile provinciale, duminicale, ale lui Rodenbach — aduse în „orașul mort" moldovenesc, cu fanfara militară intonând valsuri la grădina publică — cu macabritățile lui Jules Laforgue și mai ales ale lui Rollinat. *Nevrozele* acestuia din urmă, epigon baudelairean și pastișator al lui Poe, erau, după cum s-a văzut, *carte de căpătâi* pentru poetul român. Setea de frumos, din *Hymne à la Beauté*, nu e de găsit la Bacovia, nici aspirația comunicării cu Absolutul, cu un *au-delà*, care era a lui Rimbaud și Mallarmé, și cu atât mai puțin nu-l caracterizează macedonskiana „perihelie". Caracteristica fundamentală a liricii lui este neliniștea continuă, un fel de frică sublimă, morbidă, în mijlocul unei lumi

de dezastre infernale, o neputință funciară de a se ridica deasupra lor și, în anume chip, chiar de a le exprima. Ataraxia eminesciană din *Luceafărul* și din *Glossă*, iată ceea ce nu i se potrivește deloc lui Bacovia. După cum am avut prilejul să observăm însă, chiar la Eminescu, în *Sonete*, în *Melancolie*, ori în finalul *Scrisorii IV* și chiar în *Odă (în metru antic)*, seninătatea deplină nu se realiza, și tocmai într-asta stă continuitatea poeziei bacoviene față de cea eminesciană. Cei doi poeți par înrudiți, pe o porțiune cât de îngustă, și există din această pricină poate, un grad înalt de specific național în poezia lui Bacovia. Lucrul a fost semnalat și de Nichita Stănescu.

Din Poe și, mărturisit, din Traian Demetrescu, vin în poezia lui Bacovia corbii:

Trec corbii — ah, „Corbii"
Poetului Tradem
Și curg pe-nnoptat
Pe-un târg înghețat,

Se duc pe pustii...
(*Amurg*)

Pretextul de peisaj însă are acum tendința să dispară. Sinistra pasăre pare a fi un sol de dincolo de mormânt, care cheamă la dispariție:

Copacii rari și ninși par de cristal.
Chemări de dispariție mă sorb,
Pe când, tăcut, se-ntoarce-același corb,
Tăind orizontul diametral.
(*Amurg de toamnă*)

Într-un pastel, unde toamna „buciumă agonic", înăbușită de ploaie și fum, încât rag până și vitele în ocol, plouă cu corbi:

Țârâie ploaia...
Nu-i nimeni pe drum;
Pe-afară de stai
Te-năbuși de fum.

Departe, pe câmp,
Cad corbii, domol;
Și răgete lungi
Pornesc din ocol.

Iarna, când „în zarea grea de plumb ninge gri", pe la geamuri se aude „plâns de cobe": „I-auzi corbii, mi-am zis singur... și-am uitat". Maniera poescă devine deosebit de evidentă când într-un decor adecvat are loc un dialog cu neagra pasăre ce aprobă „gândurile funebre ale poetului cu un sinistru și onomatopeic „Chiar!"

Un hoit, un corb, un câmp și eu,
Iarnă... și-ncepe a ninge —
Ninsoarea-mprejur cu cerul s-atinge...

Nimeni, zăpadă și ninge mereu.
— O, corb!
Ce rost mai are-un suflet orb...
Ce vine singur în pustiu —
Când anii trec cum nu mai știu,
O, corb!
Ce rost mai are-un suflet orb...
— Chiar!

Din Poe și din Rollinat vine la Bacovia ceea ce am putea numi intenția simbolistă epică, multe din bucățile lui fiind puse sub regimul imperfectului, sugerând participarea la viziuni: „*Dormeau* adânc sicriele de plumb", „*Ningea* grozav pe câmp la abator", *Plângea* caterinca fanfară", „Muzica *sonoriza* orice atom", „*Ningea* bogat și trist *ningea, era* târziu", „*Lunecau* baletistele albe" etc. De fapt, punct de interferență a dramaticului cu liricul, asistăm la niște puneri în scenă la care actorul este poetul însuși, cu gesturi rigide, ritualice, cu o mască anume împrumutată, stilizată însolit, efect al trăirilor interioare. El coboară într-un cavou, stă lângă mort și, frisonând la scârțâitul coroanelor de plumb mișcate de vânt, strigă. Se întoarce acasă, „topit de băutură", și execută prin odaie pași mecanici, vorbind singur, fără sens:

Ca Edgar Poe, mă reîntorc spre casă,
Ori ca Verlaine, topit de băutură —
Și-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă.

Apoi, cu pași de-o nostimă măsură,
Prin întuneric bâjbâiesc prin casă,
Și cad, recad, și nu mai tac din gură.
(*Sonet*)

Gemetele, plânsul sau râsul isteric devin interjecții geometrizate muzical, puse pe portativ:

Pustiu adânc... și-ncepe a-nnopta,
Și-aud gemând amorul meu defunct,
Ascult atent privind un singur punct,
Și gem, și plâng, și râd în *hî*, în *ha*...
(*Amurg de toamnă*)

De aceeași natură, poză teatrală vecină cu demența lirică, sunt gesturile stranii de a se duce la casa iubitei, de a bate în geam cu o monedă sau de a zgâlțâi fereastra, spre a-i arăta cum plouă, cum cad frunzele toamnei, cum ninge, cum se descompun cadavrele etc. Într-o noapte de iarnă cu ninsoare bogată, privește prin draperiile unui salon luminat și vede o scenă de un simbolism funebru: „O femeie brună, „despletită", îmbrăcată în negru, cântă „gemând", la clavir, marșul lugubru al lui Chopin, urmărită la violină de o blondă somnambulă, albă „ca de var", precum Ofelia. De afară, sinistrul concert e acompaniat de țipătul de tren

Scanned with OKEN Scanner

adus de vânt. Scena nu mai poate fi uitată:

Vai, de-atunci îmi pare lumea și mai tristă,
Viața-i melodie funerară...
Și nu mai uit nebuna lăutară —
Și transfigurata, trista claviristă.
(*Marș funebru*)

De la început însă melodia poemului e stilizată teatral, în ritmul marșului funebru, cu cezuri largi după fiecare măsură:

Ningea bogat,// și trist ningea,// era târziu//
Când m-a oprit// în drum la geam// clavirul,// —
Și-am plâns la geam,// și m-a cuprins// delirul —
Amar,// prin noapte// vântul// fluieră// pustiu.

(Dar, cum am arătat în alt context, *Marș funebru* este o reluare în manieră bacoviană originală a poemului *Mademoiselle squelette* de Maurice Rollinat).

Hotărât lucru, Bacovia caută — cu sau fără voia lui — *să șocheze* cititorul prin bizarerii, mai bine am zice să-l *flateze*, după expresia lui Baudelaire din comentariile la Edgar Poe. Cu o extraordinară pătrundere, spune același Baudelaire, Poe ar manifesta chiar „o ușoară și simpatică impertinență", în modul cum povestește *Corbul* său, care însă nu trebuie nicidecum să scandalizeze, poetul fiind în dreptul său de a uza de orice instrumentație. Evident, la mijloc e o chestiune de dozaj ce trebuie pusă neapărat în seama talentului, dacă nu a geniului. Același lucru se întâmplă și cu Bacovia, și aici stă, credem, secretul artei lui, cu totul imposibil de imitat, măcar cât pe departe.

La acestea se mai adaugă și procedeul reconsiderării lirismului de la polul aparent opus poeziei, prin expresia curat prozaică, familiară, senzația ultimă fiind a preaplinului emoției, cu neputință de a o formula altfel:

Eu nu mă mai duc azi acasă...
Potop e-napoi și-nainte

*

Ninge secular, tăcere, *pare a fi bine*

*

Eu nu mai știu nimic, și m-am întors acasă.
Uitați-vă ce gol, ce ruină-n amurg.

*

Eu trebuie să beau, să uit ceea ce nu știe nimeni,
Ascuns în pivnița adâncă, fără a spune un cuvânt,
Singur să fumez acolo, neștiut de nimeni,
Altfel e greu pe pământ.

apare și relatarea autobiografică, crudă:

Iarbă de plumb și aer tare...
Pudrat pe-o eczemă ce fața mi-o sapă;
(*Nervi de toamnă*)

Proza bacoviană, puțină, fără valoare în sine, devine un apendice absolut necesar versurilor, excelentă piesă de diversificare a lor. Abia acum ne încredințăm definitiv de neputința obiectivării și de aplicarea unui meșteșug cât de cât susținut de efort. Notațiile sunt cu totul discontinui. Numai în narațiunea poescă intitulată *Cubul negru* se încheagă un mic subiect, un fel de variantă a *Marșului funebru:* într-o cameră cubică, tapetată cu catifea neagră, sub o lumină violetă, o femeie goală recită „cu voce stinsă" poema *Corbului* de Edgar Poe, acompaniindu-se la ghitară și dansând „fantastic, leneș, decadent", în timp ce spectatorii acestui tip de orgie stranie sorb „arome negre" din „pahare negre", învăluiți în fumul țigărilor. Totul se sfârșește cu „un țipăt isteric" comun, cu o ploaie de „sărutări bizare" și cu căderea în somn, în „acel cub al uitării", adevărat paradis artificial.

În rest aflăm cunoscutele clișee. Poetul nu se poate concentra; „scriind, penița plânge pe hârtie", camera e sufocantă, afară, în grădina publică, pe o bancă tot așa: „Să scrii în aer liber nu e ușor, mai ales când în copaci corbii se strâmbă ca momițele". Impresia este că „literatura este un plus al vorbirii — o sărăcie a oamenilor". Apare neapărat imposibilitatea spunerii, cu totul caracteristică lui Bacovia: „Voi spune destule greșeli de aci înainte, rămânând să plâng pentru cele ce nu le pot spune."

Într-un fel de încercare de nuvelă (*Cântec târziu*), un tânăr, cu numele semnificativ de Sensi, poet palid, decadent și îmbătrânit înainte de vreme, vine într-un oraș de provincie unde fusese numit suplinitor la o școală. Aproape mai înainte de a o vedea — bovarism tipic bacovian —, se îndrăgostește de gazda sa, o femeie întru totul asemănătoare lui, „blondă, cu ochii verzi și îmbrăcată cu o haină de mătase albă", timidă, visătoare, cu glasul trist. Apoi, amândoi, „mână în mână", sorbind ceaiuri cu rom, privesc la nesfârșire, melancolici, căderea frunzelor toamnei, amurgul violet, ninsoarea copleșitoare din decembrie, vorbesc despre „dramele vieții" și, în general, adoptă un „fel artistic de a trăi, din unele romane." Livrescul și poza sunt de rigoare, și cu toate acestea relatarea este autobiografică în înțelesul adânc, trăită autentic.

În alte fragmente apare cunoscutul târg de provincie, cu ploile lui, cu copacii desfrunziți din parcurile dezolante, cu corbii croncănind sinistru, fanfara militară și goarna sunând la cazarmă, în fund, cu cafenelele și crâșmele murdare, unde printre țărani și vagabonzi își face apariția câte un intelectual cu barba țepoasă, cu ochi halucinați, căutând în băutură uitarea. Apare în sfârșit iarmarocul colbos, cu saltimbanci lumpeni, cu caterinca ce numaidecât amintește de sfâșierea verlainiană:

„I... ha... la panorămi, țăranii se civilizează... și orășelul e plin de praf, de iarmaroc, de oameni și de animale. Caterinca veche... Verlaine ce plânge în târgul natal; paiața, care simte că n-o ascultă nimeni... și izbucniri bengale, catalige, fluierături; o baletistă ce pozează în fumuri colorate... ah, Vasilache disperat... Hodorogite clopote alarmate, caterinca cea veche... Verlaine... eu, nota cea mai falsă din caternica hodorogită... săraca notă, ce dispune sau indispune pe visătorii amanți afectați"...

(Iarmaroc)

O scrisoare către o prietenă, din partea exilatului în provincie, informează că „Pe la spital, la cazarmă, e trist, cad frunze... La tribunal a fost un proces interesant...", că el, poetul, continuă să șomeze: „Eu încă nu mi-am găsit nimic". De fapt proza se transformă pe nesimțite în versuri:

Oh, într-o librărie au zburat câteva frunze uscate,
E toamnă, aș vrea să-ți scriu versuri...

La grădina publică, un alcoolic francez
Se uita zâmbind la un strat de pansele,
Pe pavilionul muzicii era un corb,
L-am întrebat de tine și nu mi-a spus nimic.
(*Cântec târziu — Fragmente*)

Fenomenul Bacovia se explică istoricește prin acel punct de interferențe situat în jurul anului 1900, când poezia lui Eminescu se întâlnea cu aceea a lui Macedonski — cu atmosfera cenaclurilor acestuia mai bine zis — și cu poezia simbolistă franceză, totul altoit pe un temperament de intelectual proletar. Cazul nu e unic. Îl întâlnim la Traian Demetrescu, la Ștefan Petică, la Iuliu Cezar Săvescu, D. Iacobescu, Barbu Nemțeanu și alții. De această stare de spirit nu a fost, în prima sa epocă, străin nici Ibrăileanu, după cum s-a văzut, alături de Ionescu-Rion, Neculuță, Cerna, chiar Dimitrie Anghel etc. Unic este însă modul cum această stare de spirit se răsfrânge în poezia lui Bacovia.S-a emis și ipoteza unui expresionism bacovian, avant la letre și, desigur, neștiut nici de poetul însuși.

Despre Bacovia s-ar fi putut foarte bine vorbi și în volumul al IV-lea al acestei „istorii", în compartimentul *Dezvoltarea poeziei* (în epoca dintre războaie), alături de Arghezi, Blaga, Ion Barbu și ceilalți, poetul *Plumbului* fiind unul dintre cei mai mari ai literaturii noastre. Cum am avut ocazia să o mai spunem, el poate fi considerat al treilea, ca reprezentativitate și *mărime*, după Eminescu și Ion Budai Deleanu. La acest loc îl îndreptățește (problema va fi reluată în capitolul consacrat lui Nichita Stănescu, în vol. al V-lea al acestei expuneri) *specificul național foarte bine marcat* în opera lui, dincolo de orice aparențe. Asemeni ciobanului mioritic, Bacovia este un melancolic și un... *perdant*, în planul vieții pozitive, materiale, dar un câștigător, un victorios în plan metafizic-spiritual, cum nu puțini suntem cei sortiți să trăim aici, la Porțile Orientului, „în calea tuturor răutăților", unde totul este... „compatibil", ne*statornic și*, totodată, extrem de *statornic*, românul făcându-și chiar din aceasta o pavăză împotriva vicisititudinilor istoriei: „Tot ce a fost o să mai fie/ În prezent le-avem pe toate,/ Dar de-a lor zădărnicie/ Te întreabă și socoate":

Apar din nou țăranii pe hăul din câmpie,
În infinit pământul se simte tresăltând:
Vor fi acum de toate cum este orișicând,
Dar iar rămâne totul o lungă teorie.

L-am așezat însă în rândul simboliștilor, pe primul loc, firește, pentru simplul fapt că poeziile lui principale, acelea care formează nucleul *Plumbului* (apărut în 1916) sunt scrise înainte de primul război, la vârsta când poetul nu trecuse

de 20 de ani. Și, pentru a nu lăsa impresia că ne-am referit prea mult la... „socialism" și la „ideologiile" lui (ce s-au dovedit acum atât de nefaste), când ne-am referit la poezia de început de secol, inclusiv la aceea a autorului *Serenadei muncitorului*, vom spune că „socialismul romantic" a fost, cândva, la urmașii lui Eminescu, o temă poetică frecventă. Dar, cum era de așteptat, ea a încetat să mai fie, după 1917, când am asistat la nenorocirea punerii lui în practică. Bacovia însuși a intuit cu ascuțime problema: „Mulți zic și scriu despre mine că sunt socialist [...] N-am făcut niciodată politică militantă, n-am participat la cercuri socialiste. Știam câte ceva despre socialism. L-am adoptat deoarece el reprezenta o stare de spirit. După 1880 și până în preajma primului război mondial aproape tot tineretul intelectual avea vederi socialiste. Socialismul era un fel de prelungire a romantismului mizerabilist, o reacție împotriva marilor contraste sociale, o apropiere de dezmoșteniții soartei, o solidarizare cu *palele* muncitoare, cu proletarii în haine negre — funcționărime pârlită și artiști orgolioși și inadaptabili, înfundați în mizeria poleită a boemei ei. Revoluția proletară era pentru noi un fel de judecată de apoi care purifica societatea și punea pe fiecare la locul meritat. Dulcea utopie a durat până la marea revoluție socialistă din octombrie 1917. Ea a ucis toată poezia socialismului, așa cum revoluția franceză a sugrumat idealurile rousseau-iste. Să nu mă părăsti cuiva, dar comunismul care umblă prin Răsărit nu are de-a face cu socialismul".

(*Bacovia în intimitate*, în vol. *Pietre la templul adevărului*, de Tudor Opriș, Editura Fiat lux, 1995.

Aceste cuvinte, ne grăbim să notăm, erau spuse de Bacovia în „preajma Crăciunului lui '48" — informează memorialistul — cu 8 ani înaintea scoaterii lui dintr-o relativ lungă tăcere (în timpul comunismului proletcultist), prin reeditarea volumului *Poezii* prefațat de Eugen Jebeleanu.

ELENA FARAGO[1]

Elena Farago (1878-1954) — pseudonimul Elenei Paximade — este o scriitoare abundentă, specializată și în literatura pentru copii, domeniu în care a lucrat cu talent și hărnicie. Debuta în același an cu Bacovia, însă nu la *Literatorul*, unde nu a colaborat, ci la publicațiile socialiste *România muncitoare*, cu pseudonimul „Fatma", la *Adevărul*, *Lumea nouă*, *Epoca*, apoi la *Semănătorul*, *Luceafărul*, *Neamul românesc literar*, *Ramuri* din Craiova, unde va scoate și revista proprie *Năzuința*, mai târziu la *Sburătorul* și la *Viața românească*, fără anume preferințe de grup. În consecință, o bună parte din producția ei de la început este cvasisămănătoristă, delicată uneori, în sensul feminității. Mult urmat și imitat este, la Elena Farago, Coșbuc și chiar Eminescu, în maniera căruia compune *Scrisori*, numeroase, neinteresante acum. Ea a rămas, însă, printr-un număr de poezii ceva mai târzii, după ce tradusese din Maeterlink (*Pasărea albastră*) și fusese mai atentă la poezia nouă, printre simboliști.

[1] BIBL. *Poezii*, E.S.P.L.A., 1957; *Antologia poeziei simboliste românești*, ed. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Apare și la Elena Farago parcul durerilor, cu spinii și crinii, reali și figurativi — simbolul rămâne uneori simplă alegorie —, în versuri poliritmice:

Durerea mea!
În parcul ce l-am privit pe spinii
Înșiruiți de pază, pe gardu-ți negru, ieri,
Erau așa de firavi, în iarba verde crinii,
Și n-am putut să intru, că nu mi-ai dat puteri
Să-l trag din poartă lanțul avarelor tăceri.
Nici să-i clintesc pe-o clipă,
Din gardu-ți negru, spinii...

(*Durerii*)

De asemenea, lumina fluidă a amurgului, însă nu sub cerul liber, la margini de urbe, ci strecurată în interior, feminin, fără concentrarea și muzicalitatea bacoviană, cu multă încărcătură de cuvinte:

Lumini de-amurg, măiestre beteli
Ce privesc, furiș, prin stor,
Și cresc și curg, unite-n pâlc luminător,
Sau se-ntretaie,
Și lunecă, răzlețe, prin umbra din odaie,
Pân-se izbesc în cale de-un lucru lucitor,
Și iar se strâng și se răsfrâng,
De pare că atunci răsar
În pletele minuni, ce par ca o scamă de curcubeu,
Cum se resfiră în jurul meu
Pe cărți, pe zid,
Pe-un vas de flori, pe-o ramă
Din vechiul argint din care,
Ca retrezit la viață de razele fugare,
Ce le-au împodobit,
Zâmbește-un mort iubit
Și-n gânduri îmi rechemă
Un drag amurg din vremi.

(*Lumini de amurg*)

E prezent noiembrie, cu soare lânced, cu flori agonizând, cu „cioare" — înlocuitorul corbilor prea siniștri ai lui Trădem și Bacovia — care punctează tabloul de toamnă târzie. Fraza e mereu încărcată, și citatul amenință a ocupa în mod inutil spațiul:

În lâncedul soare de-amiază, grădina
Își zvântă din brazde noroiul, și cum
Nu-i nimeni să-i cate răcoarea acum,
Doar zborul de cioare îi cată hodina.

În mâlul ce scade vâscos, fumegând,
Mai luptă cu moartea o iarbă, o floare,
Cu frunze cernite-n sinistra coloare
A negrului muced — ce-ți intră în gând
Mai muced, mai negru decât e în fire.

Sus ciorile negre, jos mucedele flori!...

(*Noiemvrie*)

Bucata cea mai simbolistă și cea mai voloroasă totodată a Elenei Farago, este *Era o fântână*. Fântâna cu „cumpăna grea" și apă „sălcie", „caldă și rea", așezată într-un loc aspru și pustiu, pândește drumeții însetați de himere, „momindu-i" să bea din apa ei amăgitoare. Repetițiile, imperfectele așezate simetric și rimele numai aparent monotone creează atmosfera simbolistă de rigoare:

Era o fântână cu cumpăna grea,
— Ca toate fântânele vieții, —
Era o fântână cu cumpăna grea,
Cu apă sălcie și caldă și rea,
Dar furca cu brațe-ntinse pândea,
Momind de departe drumeții...

Zoreau însetații s-ajungă să bea,
— Ca toți însetații din viață, —
Trăgeau cu putere de cumpăna grea,
Dar apa sălcie și caldă-i gonea,
Ș-ades câte unul mai tânăr pleca,
Cu lacrămi de ciudă pe față...

Ș-ades câte unul mai vârstnic râdea...
Ca toți ce-o cunosc apa vieții...

AL. T. STAMATIAD[1]

Discipolul preferat al lui Macedonski era Al. T. Stamatiad (1885-1956) — văr cu pictorul Theodor Pallady și descendent, prin mamă, din familia Ghiculeștilor —, primul redactor al *Literatorului*, profesor de limba franceză și excelent traducător din Baudelaire, Oscar Wilde, Maurice Maeterlink, Omar Khayam, Li Po etc.

Al. T. Stamatiad

Ploaia și plumbul din Bacovia apar și la el, trezite, prin explicitare:

Pereți-mi sugrumă odaia,
Ca plumbul mi-e gândul de negru,
Și plouă de-un secol afară.
Și plouă și-n sufletul meu.
(*În noapte*)

Abia acum se vede artificiul, tragerea atentă a simbolurilor în sintagme gândite

[1] BIBL. *Antologia poeziei simboliste românești*, ed. cit.

anume, căci Stamatiad este un poet „distins", un „cunoscător" de poezie. Ca atare, la dânsul „spleen"-ul apare mai mult ca o afectare distantă, rece și abstractă:

Aceleași veșnici primăveri,
Aceleași toamne îndoliate,
Aceleași flori mirositoare
Și frunze pale, ruginite;
Aceleași zile monotone
Și melodii obositoare —
Ați vestejit în noi iubirea
Și fantezia creatoare!
(*Spleen*)

Poetul scrie „simfonii", *Simfonia toamnei*, *Simfonie în roz* etc., dar tablourile simbolist-impresioniste se constituie mai mult din clișee, fără o vizibilă atingere cu trăirile interioare. Versurile rămân impecabile totuși:

E-o noapte violentă,
Grădina e un farmec de cântec, de murmuri,
De farmec și culoare,
De zâmbete ciudate,
De neînțelese grații,
În arborii albaștri,
Cu frunze de mătase,
Cu ramuri delicate ca niște arabescuri,
Încep să licărească în candeli violete
Lumini aproape șterse.
(*Pe etajera roză, pe etajera neagră*)

În fond, Stamatiad rămâne parnasian, mult mai senin decât magistrul său, pe care-l urma, scriind, între altele, și o *Moartea poetului*. Trecut din viață, bardul este sărutat pe frunte de soarele toamnei:

Cu mâinile cruce, de-acuma el doarme...
Și chipu-i surâde de parcă visează
În juru-i nu-i nimeni,
Dar soarele toamnei prin geamuri pătrunde
Și fruntea-i de ghiață prelung i-o sărută
În semn de adio,

Aspirația spre azur a lui Macedonski e prezentă și în poezia lui Stamatiad. Cu iubita lui, „floarea solitară", poetul pornește „în lumea viselor senine", spre a se cufunda cu ea „ca într-o mare", când ora ultimă va suna:

Spre alte țări de-acum porni-vom, iubito, floare solitară —
Ne-om pierde urma prin mulțimea de umiliți, de cerșetori;
Ca două umbre-abia zărite în goana darului sălbatec
Spre fericiri întrevăzute vom alerga necontenit.
În amintire se va stinge tot zbuciumul de-odinioară;
Precum în glastre părăsite se sfoliază crizanteme,

Scanned with OKEN Scanner

Precum în depărtări albastre apune-o stea ce n-are nume.
Și-n lumea gândurilor noastre —
În lumea viselor senine —
Ne-om cufunda ca într-o mare, neturburați, necercetați;
Când ora ultimă suna-va,
Muri-vom, palidă copilă, uitați, senini și zâmbitori.
(*Spre alte țări*).

BARBU NEMȚEANU[1]

Un traducător din Baudelaire, din Wilde, Lenau, Heine, dar și din Petrarca și La Fontaine, apoi din Goethe și Turgheniev, a fost gălățeanul Barbu Nemțeanu (1887-1919), pe numele adevărat Benjamin Deutsch, poet mai sensibil însă decât Al. Stamatiad, mort prea tânăr, tuberculos, fără a putea da toată măsura talentului său. Debutând în ziarul *Înainte* din Galați, în 1904, va colabora pe la diferite reviste, mai mult sub pseudonime, în special la *Viața nouă* a lui Densusianu, unde iscălea *Luca Zimbru*, dar și la *Viața socială*, la *Convorbiri critice*, *Noua revistă română*, *Flacăra*, *Rampa*, însuși scoțând o publicație socialistă în orașul natal, *Pagini libere* (1908).

Ceea ce ar îndreptăți trecerea lui Barbu Nemțeanu printre simboliști, era prezența în versurile lui a orașului, a orașului provincial mai cu seamă. Poetul este un visător solitar, caută liniștea, nu în natură, ca romanticii, ci în recluziune:

Când dup-o zi de praf, de foc de vară,
De strigăte, trăsuri și de tramvaie,
Mă-ntorc în solitara mea odaie,
Eu viața ca pe-un câine-o dau afară.
(*Japonerii de vară*)

Orașul, în speță Galații, nu e repudiat în chipul sămănătorist cunoscut, ci mai curând din punctul de vedere al socialistului, care observă aglomerarea bogățiilor capitaliste, care, ca și pentru Ștefan Petică, ucid arta și frumosul. În Galații natali, poetul stă ca într-o Sodomă ai cărei copii s-au vândut zeului „turnat în aur și argint", purtând în suflet chipul lui Mamon:

Veniții din Canan și din Corint,
Bizanț și Anatol, cu crezuri multe:
D-un singur zeu acuma știu s-asculte —
D-un zeu turnat în aur și argint!

Copiii tăi, în târgul plin de zvon,
Au capul înțelept și plin de grâne;
Ei poartă-n suflet chipul lui Mamon,
Și nu mai pot să-ncapă zmei și zâne!

[1] BIBL. *Antologia poeziei simboliste...*, ed. cit.

Prozaicele șlepuri de pe Dunăre împiedică luna romantică să-și privească fața în oglinda apelor:

De-argint lucește Dunărea. Dar ei
Cetăți plutinde-nșiră pân'departe,
Că luna, ca să-și vadă chipul ei,
Oglindă cată-n van printre catarte.
(*Galații*)

Barbu Nemțeanu a rămas mai ales ca un cântăreț nostalgic al trenului ducând prin provincii. Acum ploaia bacoviană și peisajul dezolant al toamnei e privit din vagonul de călători, cu chipuri străine:

Câmpii ruginite de-a dreapta, de-a stânga,
Și trenul aleargă prin ploaie și vânt...
Și inima plânge și geme, nătânga,
Și-mi pare că trenul mă duce-n mormânt.
(*Toamna-n tren*)

Umoarea neagră a poetului de la Bacău nu e de găsit totuși. Provincia are frumusețile ei intime, ușor idilice, chiar prin comicul unor contraste pitorești ce pot fi văzute acolo. Trenișorul Crasna-Huși, un fel de jucărie, șerpuind printre dealuri cu vii, aducând cu hărnicie oamenii pe la vetrele lor, transformă zâmbetul în melancolie. Bucata a rămas memorabilă, nu atât prin valoarea ei intrinsecă, ci mai mult ca evocare a unei imagini din viața provincială de toate zilele, epatând ușor pe călătorul descins din metropolă:

O, trenișor de Crasna-Huși,
Locomotiva ta e-un samovar,
Iar tu, întreg pari un tramcar,
O jucărie de păpuși.
Când dai semnal că pleci, zâmbim cu toții!
Când intri-n gară, pufăind, zâmbim...
.....
Și totuși, trenișor de Crasna-Huși,
Tu nu-mi inspiri doar glume...
Tu nu ești jucărie de păpuși,
Tu oglindești o lume!
(*Trenul de Crasna-Huși*)

Poetul a fost apreciat de criticul Mihail Dragomirescu ca „un optimist resignat și umorist idilic". L-a editat, postum, într-o *Antologie* (Casa școalelor, 1911).

MIHAIL SĂULESCU[1]

Mihail Săulescu (23. XI. 1888-sept. 1916), născut în București, fost învățător în ținutul Gorjului, pe vremea răscoalelor țărănești, la care a participat, frecventa

[1] BIBL. *Opere*, ediție îngrijită de Eugen Jebeleanu, Ed. Fundațiilor, 1947.

mai mult cercul lui Mihail Dragomirescu. A desfășurat o vie activitate publicistică însă, la *Rampa* îndeosebi. Fără îndoială, ar fi devenit un scriitor dintre cei mai însemnați dacă n-ar fi murit în floarea vârstei, pe front, străpuns de un glonte pe culmea Predealului, unde confrații i-au înălțat apoi un monument, reprezentând un înger cu aripile frânte, privind spre Brașov, peste valea Timișului. Abundente, cam discursive, versurile lui Săulescu aduc știutele motive simboliste, de pildă ploaia producătoare de tristețe:

Pesemne e tristețea asta în odaie...
Pe ulițele strâmte sunt pași ce bat mereu,
Sunt pași în orice parte, sunt pași în gândul meu!...
(*Când plouă*)

Portul, corăbiile minulesciene, plecările în necunoscut:

Zori de ziuă, valuri, ploaie —
Și corăbii care pleacă, mute și greoaie...
Tu rămâi în port departe de atâtea căi,
Poate vântul te desparte de vreunul dintre-ai tăi,
De privești cu-atâta jale călătorul val,
Care vine singuratec și se sparge-n mal...
(*În port*)

Orașul e văzut tentacular, ca la belgianul Verhaeren, un creier enorm, muncit de marea întrebare:

Vai! tot orașul era parcă
Un creier nesfârșit de mare,
Muncit de-aceeași veșnică-ntrebare.
Vai! tot orașul era parcă
Un creier plin de gânduri negrăite —
Atâtea gânduri câți erau acei
Care treceau cu fețele-ofilite,
Ducând poverile cu ei.
(*Orașul*)

Bucureștiul, în noapte, e comparat cu un uriaș dormind încins cu brâul Dâmboviței:

Orașu-n noapte doarme și cheiurile dorm...
Iar Dâmbovița pare un negru brâu, enorm,
Ce-nfășură tăcut
Voinicul trup al unui uriaș necunoscut...
Orașul doarme...
(*Capitala*)

Poetul cântă mulțimea anonimă, aplicând cu oarecare efect instrumentația pe care o recomanda Macedonski:

Stan-Bran, Stan-Bran, Stan-Bran...
Toți cei de ieri, de-alaltăieri,

Toți cei de azi, de mâne,
Cu tot atâtea gânduri și dureri,
Sub crucile mărunte, răsfirate,
La poalele bisericii bătrâne —
Ca-n toate cimitirele de sate...

Și clopotul sărac —
Și astăzi sună pentru-o-nmormântare
În cimitirul țărănesc, sărac,
Parc-ar răspunde la o întrebare,
Și sunetele parcă nu mai tac:
Stan-Bran, Stan-Bran, Stan-Bran...
(*Anonimii*)

Tema morții — caracteristică la Săulescu — apărea și în drama într-un act *Săptămâna luminată*, unde personajul principal, numit generic Bolnavul, cuprins de remușcări pentru crimele făptuite, cere să moară în zilele când păcatele se iartă. M. Săulescu este mai curând un ardent, un tumultuos și ar fi putut evolua în direcția tradiționaliștilor. Discursiv, dar cu putere de cuprindere, într-un poem remarcabil își evoca strămoșii primitivi, cam în genul lui Nichifor Crainic și Zaharia Stancu:

Strămoșii mei, desigur, pe-aici au stat și ei...
Păstorii pribegi cu turme și herghelii grozave,
Ei nu aveau palate mărețe, n-aveau nave;
Dar își iubeau pământul blagoslovit de zei.
(*Strămoșii*)

Strigarea lor din pământ îl ține legat:

Mă țin legat cu lanțuri acei ce mă strigară,
Plecat pe masa-mi strâmtă, cu ei în cărți citesc,
Și-oricât aș vrea gândirea mai liberă să-mi pară,
În versul meu se zbate un suflet omenesc.
(*Ibidem*)

NICOLAE DAVIDESCU[1]

La Nicolae Davidescu (24.X.1888-12.VI.1954), lucru caracteristic totuși pentru simbolismul românesc, poza baudelaireană macabră e declarată cu toată onestitatea, într-o poezie construită anume:

Visez femeia-n care să ador
Sclipirea putrezitelor organe
Și să respir prin vine diafane
Miresmele dorințelor ce mor;

[1] BIBL. *Antologia poeziei simboliste...*, ed. cit.; *Poeți de la „Viața nouă"*, studiu introductiv de Dumitru Micu, E.P.L., 1968.

Să urmăresc cum inima-i îngheață
Sub lunga-mi sărutare și să sug,
Din trupu-i pregătit pentru cosciug,
Puterea dătătoare de viață...
(*Poză*)

Însă din exercițiul făcut pe un pretext din *Hoitul*, celebra poezie a lui Charles Baudelaire, interpretată de altminteri unilateral, se vede înclinarea lui N. Davidescu înspre versul perfect cizelat, ca la parnasieni. Impresia e confirmată și de preferințele traducătorului, care dă versiuni românești din Th. Gautier, Villiers de l'Isle Adam, Oscar Wilde. Ca și Al. Stamatiad, el este un arbitru al eleganței în poezie, foarte cultivat și, de aceea, probabil, nesubordonat vreunui magistru, ci năzuind însuși a fi șef de școală, între simboliștii mai târzii, după ce se afirmase la revista *Viața nouă* a lui Ovid Densusianu. A făcut și critică simbolistă foarte activă, de asemeni ziaristică, la *Steagul*, *Naționalul*, *Aurora*, *Universul* și în multe alte publicații ale epocii, de loc neglijabilă pentru monografistul care i se va consacra. Marca puternică a personalității poetului și publicistului apare deosebit de pregnant în „mărturisirea" făcută în fața profesorului D. Caracostea. (Vezi *Mărturisiri literare*, volum editat de Iordan Datcu, Ed. Minerva, 1971).

În versuri perfecte, dar reci, motivele simboliste sunt toate prezente la Davidescu: camerele mobilate și glastrele, pline de visele celor care le-au locuit (*Umbra camerelor*), doliul toamnei plutind peste uliți înecate de fum (*Sfârșit de toamnă*), „regretul satanic", surâzând „din lacul mort al Gomorei" (*Nevroză*), duminicile ucigătoare și tablourile de gen provinciale (*Eternă duminecă*, *Desemn în provincie*), ploaia, crâșmele murdare, felinarele „bolnave", umezeala bacoviană în fine:

Toamnă. Plouă, și pe-afară,
Năbușire fără zare,
Ca-ntr-o cârciumă murdară,
Ard bolnave felinare.
(*Noapte de toamnă*)

Însă versurile culese în volumele *La fântâna Castaliei* (1910) și *Inscripții* (1916) rămân oricum frumoase, cu toată discursivitatea lor, chiar prin acel aer sacerdotal, ușor histrionic, dovedind stăpânirea perfectă a tehnicii și a limbii. În *Prăbușire*, se simte apropierea lui Arghezi din cutare psalm, fiind vorba de aceeași sete de certitudine înlegătură cu marea întrebare asupra existenței divinității. Diluția verbală e defectul care îl îndepărtează mult pe poet de autorul *Cuvintelor potrivite*. Nu mai puțin însă, broderia de sonuri, acordurile perfecte ale versurilor, imaginile de o abilă retorică — produse pe parcursul travaliului lingvistic — rămân notabile:

Doream să fiu eu singur cu-a gândului tortură
Acolo unde punctul și linia dispare,
Eu singur în mijlocul profundelor Sahare,
Cu tine singur, Doamne, de singur în natură!

Scanned with OKEN Scanner

Eu singur în lumina de-aramă a unui soare
Făuritor de monștri — un soare ce desface
Din bălți stagnante ciuma perpetuă și face
Din porc un rinoceros și-un arbor dintr-o floare.

Și-acolo cu candoarea sălbaticilor bestii,
În golurile zării uitându-mă cu anii,
Să-ncerc magnetizarea extazurilor stranii
Ce turbură privirea brahmanilor din trestii.

Și-așa să-ntreb simunul, nisipul și zenitul
Ce spune câteodată divinul Pan din flaut,
Apoi retras în mine cu cântecu-i să-l caut
Și să pătrund departe, cu gândul, infinitul.

Și-n vorbe mai sonore ca murmurul pădurii
Să-nchid nemărginirea, și greu de majestatea
Pe care-o face gândul și-o dă singurătatea,
Să pun odată mâna pe sufletul naturii...

Din asemenea preocupări și după exemplul lui Victor Hugo din *Legenda secolelor*, N. Davidescu compune un ambițios și vast poem cosmogonic, intitulat *Cântecul omului*, în șase părți: *I. Iudeea, II. Helada, III. Roma, IV. Evul mediu, V. Țara Românească, VI. Renașterea*, interesant în anume fragmente ale lui, prin puterea de imaginație și mai ales prin virtuțile prozodice, artificial în ansamblu, prin lipsa unei idei directoare crescută dintr-o concepție proprie, pe deasupra cărților. Iată, spre exemplificare, prima strofă din fragmentul *Eneea la Didona*, care face parte din secțiunea III. *Roma*:

Didona răsturnase nectar într-o pateră
Bătută-n aur galben și-n pietre scumpe, și
Libație de cinste la oaspeți săvârși
Și îi pofti pe blănuri întinse, de panteră.

Ca teoretician și critic militant al simbolismului, N. Davidescu este, într-o privință, tot atât de important ca și Ovid Densusianu, fiecare pentru timpul său. Cu aceleași argumente formulate mai suplu, în *Estetica poeziei simboliste* (1926), proclamă și el pe Eminescu printre precursorii curentului. Observația, dacă nu cu totul justă, rămâne plină de finețe, mai cu seamă în punctul unde teoreticianul notează interferența dintre Eminescu și Macedonski:

„La noi procesul acestui început este legat de numele lui Alexandru Macedonski. E o curioasă neînțelegere literară. Macedonski, departe de a fi fost simbolist în sensul riguros al cuvântului, poate fi mai degrabă privit drept o negare a acestui curent, care, de altfel, nu s-a produs, pentru că nu era cu putință, sub înrâurirea poeziei sale. Eminescu din *Luceafărul* mai puțin, dar covârșitor din ansamblul operei și cugetării sale, are hotărâtoare, pentru nevoile și posibilitățile ei de dezvoltare de după aceea, puncte de contact cu poezia simbolistă."

Scanned with OKEN Scanner

În același sens, al observării organicității simbolismului în evoluția istorică a poeziei, vine și constatarea că mișcarea simbolistă franceză nu este o negare a romantismului, ci chiar o adâncire a lui, efectuată prin „filtrul" *Florilor răului* ale lui Baudelaire.

În eseul *Caragiale, ultimul ocupant fanariot sau inaderența lui la spiritul românesc* (1935), N. Davidescu se arată profund nedrept cu opera marelui clasic — chiar față cu caracterul ei național — și trezește binevenite reacții din partea lui Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu.

D. IACOBESCU[1]

Micul volum de poezii intitulat *Quasi*, editat de Perpessicius în 1930, postum, descoperă în D. Iacobescu (Armand Iacobson, 1893-9.X.1913), mort de ftizie la 20 de ani, un senzitiv din categoria lui Traian Demetrescu. Se născuse și el tot la Craiova, cunoștea de timpuriu pe simboliștii francezi și debuta cu un an înainte de moarte, la *Insula* lui Ion Minulescu. De maturitate poetică nu poate fi vorba la bolnavul de 19-20 de ani. Reacțiile simțurilor la mediul înconjurător sunt însă revelatoare în gradul cel mai înalt, din punctul de vedere al epocii și al curentului literar de care ne ocupăm, ca și din acela al psihozei tuberculosului ce-și simte moartea aproape. Astfel razele soarelui de după-amiază pătrunse prin geam devin hemoragii:

Amiază!
Un pian, alături, intonează
Un cântec trist, în calmul verii,
Un cântec demodat care brodează
Petale dulci pe pânzele tăcerii.

Nici eu nu știu ce am!...
Hemoragii de soare-mi bat în geam,
Cu lenevii de aur cald mă fură
Și mă sărută lung pe ochi, pe gură...
(*Poem de amiază*)

Într-o noapte de insomnie, liniștea suspină senzitiv:

Fotolii largi, penumbră gri, gri umed, și puțin
Parfum de roze albe în declin...
Iar noi tăcem:
În jurul nostru liniștea suspină
Mai senzitivă ca o violină,
Și fiecare vorbă ce am spune
Ar rupe armonia unei strune.
(*Nocturna ultimei nopți*)

[1] BIBL. *Antologia*..., ed. cit.

Ca și în cazul celuilalt poet mort tânăr, de aceeași boală greu vindecabilă pe atunci, Iuliu Cezar Săvescu, solitarul își mână visele ca pe un convoi de nave, spre polul înghețat, „spre umbră, spre tăcere, spre uitare“:

Oh! am visat și noi, și am dorit,
Dar visurile noastre ce-au pornit
În larg, ca Invincibile Armada,
Se duc acum să moară liniștit
În portul unde doarme-n veci zăpada.

Și palid, și solemn, și gânditor,
Cu aripi uriașe de condor,
Plutește sufletul în depărtare,
Spre izolarea țărilor polare,
Spre umbră, spre tăcere, spre uitare.
(*Marșul izolaților*)

Desigur, influențele, imitațiile chiar sunt prezente. Într-o *Gavotă à la Verlaine*, își fac apariția Pierroții, Arlechinii și Colombinele. În *Februarie*, *Tonuri de seară*, *Noapte de toamnă* etc., revin tablourile bacoviene cunoscute. În *Prin ceață*, întâlnim aceeași bolnavi histerizați de meteorologia ostilă, ca și la poetul *Plumbului*. Caracteristică rămâne mereu senzitivitatea ftizicului. Amurgul e pictat cu trandafiri însângerați:

Apusul cască roze mari de sânge;
Prin parc țâșnesc izvoare de parfum...
Ascult cum plâng izvoarele și cum
Pe nervii mei arcușul serii plânge.
(*Amintiri, în amurg*)

Cerul înroșit scuipă sânge:

Iar cerul ftizic scuipă sânge;
Un glas pierdut în valuri plânge;
Se-nalță adieri bolnave.

Un marinar, uitat în port
Privește urma mândrei nave
Sarcastic ca un cap de mort.
(*Eldorado*)

În *Revolta* își face apariția atitudinea protestatară, proletară, și sângele soarelui de toamnă inundă tronurile tiranilor:

În fiorosul zâmbet al soarelui tomnatec
Ce parcă se încheagă
Și parcă-ncremenește de veci pe orizon,
Pătrunde prin perdele mai larg și mai sălbatec,
Îneacă sala-ntreagă,
Și ca un val de sânge se-ntinde peste tron.

Scanned with OKEN Scanner

*

Ardelenii, veniți cu toții pe urmele lui Slavici și Coșbuc, mai rurali, s-au apropiat cu precădere de sămănătorism și de poporanism, după cum s-a văzut. În genere, se observă că poezia simbolistă e făcută mai mult de orășeni, de intelectualii proveniți din rândurile micii burghezii care a dat proletarii culți, „cerșetorii în haine negre", cum avea să-i numească Ion Vinea, influențați de literatura franceză a epocii și, uneori, de socialism. Abia de am observat câteva urme de simbolism la Șt. O. Iosif, nu pe de-a-ntregul rural acesta — ca fiind născut în Scheii Brașovului — și aproape tot atât de puține la Goga. Și doar literatura maghiară, cu care scriitorii români de peste munți au venit deseori în contact, a dezvoltat un curent simbolist considerabil, prea binecunoscut în vreme fiind marele poet Ady Endre, un baudelairean dintre cei mai caracteristici.

Clujeanul EMIL ISAC (17.V.1886-25.III.1954)[1] a cochetat totuși cu simbolismul, prin bogate colaborări la *Viața nouă, Simbolul, Farul, Cronica, Gândirea, Adevărul literar și artistic* etc., trăind multă vreme în străinătate, la Viena, la München, Paris, Milano. El este un baudelairean, dar limba ardelenească, mai bine zis neîncorporarea neologismului de origine franceză în ea, — ceea ce nu era de loc cazul contemporanilor lui Minulescu de la București — nu pare a fi potrivită pentru cântarea *spleen*-ului, iar un cuvânt ca *jele* apare discordant în context:

Toți se sărută, toți se răsfață.
Eu sunt judecat la neviață.
Eu sunt judecat la bucuria altuia.
Să văd fericirea altuia
Și să-mi văd jalea mea.

(*Spleen*)

Tot așa folosirea cuvântului *dor*, devenit folcloric prin apropierea de regionalismul *n o s t'*, foarte potrivit la Goga, mai puțin aici:

E plin paharul nost'de vin,
E plin.
Și plin e pieptul nost' de dor,
D-amor...

(*Cântec*)

Într-un alt *Cântec*, ploaia simbolistă cunoscută ne întâmpină de îndată:

Plouă-ncet de plictiseală,
Și asfaltul străzii-l spală,
Felinarele aprinse,

[1] BIBL. *Scrieri alese*, ediție îngrijită de Ion Brad, cu prefață de Mircea Zaciu, E.S.P.L.A., 1960.

Cântecele mele stinse.
Nimeni nu mai e pe stradă,
Nimeni nu vrea să mă vadă.

Se cântă apoi viața industrială a orașului, după indicațiile lui Densușianu, care traducea și populariza printre colaboratorii *Vieții noi* pe Emile Verhaeren. Tenta socialistă este de asemeni o caracteristică a lui Emil Isac:

Fum gros se-nalță spre cer.
Sirena fabricii sună.
Oameni palizi de visul nevisat,
La poartă s-adună.

Și nu grăiesc, și nu se căiesc,
Ai crede că nu trăiesc;
Își șterg ochii și n-au răgaz să plângă.
Fum gros se înalță spre cer...
(*Sirena fabricii...*)

În spirit socialist protestatar — care nu a fost însă constant la poetul ardelean —, este evocat plugarul, urmașul de iobagi:

Plugul ară...
Și în urma lui e sară.
Plugul ară, plugul ară...

În zădar ari, măi frățâne,
Soarta ta e tot de câne,
Tot de câne...
(*Plugarul*)

A face o trecere în revistă completă a tuturor simboliștilor este o întreprindere imposibilă, într-o lucrare ca aceasta de față. În absolut, s-ar zice că ea nu poate fi făcută nici chiar în studiile monografice exhaustive ori în prefețele kilometrice, compacte, în șiruri strânse tare și cu litera microscopică, după cum se obișnuiește, fără căderea inevitabilă în monotonie, și fără riscul de a plictisi pe cititor, păcate mortale ale istoriilor literare. Căci, după cum s-a văzut deja la poeții mărunți, motivele se repetă în contexte din ce în ce mai banale. Astfel încât, până la urmă, dreptatea cade în partea celor care gândesc istoria literaturii ca pe o istorie a personalităților creatoare înfățișată într-o anume ordine evolutivă, cronologică și logică, cu un accent epic dacă talentul o permite. În definitiv, cutare versificator, mai mult amator, chiar dacă dovedește un oarecare talent, el nu este decât un auditor al marelui concert, pasionat adesea, fredonând însă în felul să melodiile marilor maeștri. Datoria cere să-i însemnăm pe o parte dintre ei, într-o înșiruire pe cât posibil simplă, cursivă, fără pretenții.

Întâi vin macedonskienii Mircea Demetriade și Constant Cantilli, de care am pomenit la sfârșitul capitolului închinat curentului de la *Literatorul*.

Li se adaugă AL. OBEDENARU (1865-1943)[1], boem și el al cenaclurilor, compunând poezii cu iahturi negre, cu naiade și flori sângerii:

O, silf arid în reurcare,
Mai sus de-arhaice altare,
Vrei tot văzduhul să-l cutreieri?

Când ochii tăi nu vor mai plânge,
Lăsa-vei munții peste creieri
Și lângă suflet flori de sânge.
(*Flori de sânge*)

și închinând versuri *Sar-ului Péladan:*

Din templul artei ideale,
Ai apărut, Sar Peladan,
Subtil, eroic suveran,
Cu teorii transcedentale.

CINCINAT PAVELESCU[1] (1872-1934) a rămas în posteritate ca epigramist, gen în care a excelat într-adevăr, însă colabora cu Macedonski la tragedia *Saul* și scria poeme cu corbi:

O, corbi sinistri, vă iubesc!
Voi ce pe-al iernii alb linţoliu
Cădeți în stoluri ce-ngrozesc
Ca niște pete mari de doliu!
(*Corbii*)

și cu inevitabile ploi de toamnă:

E noapte de toamnă și plouă!
Ce trist e când plouă în noapte,
În plânsetul ploaiei nu-s șoapte
De flori sărutate de rouă,
Sunt lacrimi ascunse și mute
Ce nasc și ce mor neștiute.
(*Simfonia ploaiei*)

„Consacrat", după ritualul știut de Macedonski a fost giurgiuveanul D. KARNABATT (1877-1949), care scria poeme în culoarea sângelui:

Pornisem prin deșerturi cu lira mea de aur,
Amurgul din nisipuri făcea un lac de sânge,
Departe marea tristă în vaiete se plânge —
Purtam pe cap cununa de roze și de laur.

Pe fondul roșu-negru, din care flăcări pică,
Se profilă fantastic, cu ochi fascinatori,

[1] BIBL. Pentru toți, trimitem la *Antologia...*, ed. cit., și *Poeți de la „Viața nouă"*, ed. cit.

Eternul Sfinx. Pe buze zâmbeau sangvine flori,
Cu brațele roz-albe, cu gheare de pisică.
(*Rubine*)

Macedonskianul AL. PETROFF (1885-1940), pe numele adevărat Dumitru Theodorescu, lua peisajul din Miramare, evocat și de Duiliu Zamfirescu, în *Harpista*, ca un pretext pentru evaziune:

Ah! mână, lopătare-n zări
De ametiste și smarald,
Spre țărm străin cu cerul cald,
Pe-albastre mări...
Pe-albastre mări...
(*Miramare*)

În aceeași atmosferă a cenaclurilor de la *Literatorul* au scris și GH. ORLEANU (1873-1911), de profesie magistrat, ofițerul Nicolae R. Urdăreanu iscălind cu pseudonimul GABRIEL DONNA (1877-1944?), avocatul EUGEN ȘTEFĂNESCU-EST (1881-1980), deși au colaborat și la alte reviste. Primul mai traducea din François Coppée și *Cidul* cornelian, dar cizela versuri proprii pe aceleași teme, de pildă spleenul provincial:

Departe-n țările de ceață, într-o cetate-episcopală,
Coboară seara mohorâtă în liniștea provincială.
Exil nostalgic. în odaie, înfrigurat rămân sub lampă,
Singurătatea țese pânza, rembrandiind ca-ntr-o estampă
O viață de imagini șterse: trecut de umbră și lumină.
(*Ceața*)

Al doilea era atras de nebuloasele Andromedei:

Deasupra marii constelații ce-n litere de foc fixează
O delicată povestire în fundul cerului obscur,
Departe-n adâncimi imense, iluminatul nor planează,
Al unor lumi în plămădire, fermecător, alb augur.
(*Nebuloasa din Andromeda*)

Iar ultimul cântă un Eldorado cu totul imaginar:

În Eldorado
E-atâta aur,
Atâția bani,
Atâta râset,
Atâta zgomot,
Atâta plânset,
De bani de aur
Și-n aer curge
Mirajuri scumpe,
Vedenii roze,
Parfum de flori,
Cuvinte clare,
Și rime rare,

Scanned with OKEN Scanner

Și versuri stranii
De melodie
Și de culori.
(*Eldorado*)

Urmează apoi numerosul grup al colaboratorilor de la *Viata nouă*: MIHAI CRUCEANU (n. 1887), AL. GHERGHEL (1879-1951), EUGENIU SPERANTIA (n. 1888), VINTILĂ PARASCHIVESCU (1890-1965), I.M. RAȘCU (n. 1890-1972), ORESTE (cu numele complet Oreste Georgescu: 1891-1918), POMPILUI PĂLTÎNEA — secondantul, cu interesante studii și articole de critică, al lui Densușianu —, ALEXANDRU COLORIAN (n. 1896) — între altele, harnic editor eminescian al poeților generației sale, pe care-i cuprinde într-o necesară și bogată antologie — BARBU SOLACOLU (n. 1897), VICTOR RATH, GH. M. RĂCEANU (n. 1885), EULAMPIU SLĂTINEANU — care relua din Minulescu, în versiune proprie, cântecul matelotului la proră —, AGATHA GRIGORESCU-BACOVIA, CONSTANTIN T. STOIKA (1892-1917), în sfârșit, marele estetician și profesor de mai târziu TUDOR VIANU (1897-1965) și mulți alții, care nu mai pot fi înșirați.

Câteva citate din poezia scrisă la *Viața nouă* sau în ambianța acestei reviste sunt necesare totuși. Mihail Cruceanu cânta în chipul simbolist cunoscut, fără afectare, florile cu parfumuri ucigătoare, vitrinele cu cărți sau cu păpuși, apele evocatoare ale oglinzilor vechi:

Oglinzile ovale cu ramele bronzate
Din camerele-n care viața-ncet s-a dus
Și-n care argintul lunii schițează flori ciudate
Sau grav aprinde lustrul nostalgicul apus,
Oglinzile ovale cu ochii ce vizează
La cea dintâi iubire, la primul răsărit,
Prin colțurile-n care tăcerea dormitează,
Trăiesc poema celor ce-odată au trăit.
(*Poema oglinzilor*)

Cărțile erau cântate mai ales de Eugeniu Speranția, poet intelectual în înțelesul strict al cuvântului și superior delectabil. De astă dată, versurile sunt turnate în hexametri, ceea ce dovedește că și în cazul poeziei simboliste românești, de după 1905, ca și în cea franceză, a apărut la un moment dat tendința de împrospătare la izvoarele antice:

Cărți răsărite din vis și din valul fierbinte al gândirii,
Voi sunteți stele ce vin să reverse chemări și avânturi,
Voi sunteți flori ce-alinați, luminându-ne-ntreg viitorul.
Fără voi n-am mai fi decât hoarde mânate de patimi.
(*Stele și cărți...*, în vol. *Poezii*, 1966)

Experiența lui Eugeniu Speranția merită oricum să fie reținută, în vederea unei eventuale resurse prin care expresivitatea limbii române s-ar putea îmbogăți, întrucât privește diversitatea stilurilor poetice. (Din aceași generație, I. MURNU — 1868-1957 — a înregistrat o mare izbândă în această direție, prin traducerea făcută din Homer). Iată o strofă din *Hexametrii viscolului* de Eugeniu Speranția:

Viscolul fierbe-n oraș ca forțele stranii din cosmos.
...Poate-a murit un nebun, iar spiritu-i, liber în fine,
Mendrele-și face urlând, ridică redute de ghiață,
Scutură-ai lumilor stâlpi și râde stupid pe la geamuri.

Versul amplu, cantabile, sonorizat prelung, era cultivat și de N. Budurescu, în aceeași manieră:

Plutind spre larg cu eleganța cartaginezelor trireme,
S-au avântat atâtea nave spre orizontul sidefat,
Purtând pe pânze strălucirea și vioriul aurorei,
Purtând efigia aparenței pe vârful înălțat al prorei,
Și-ncrederea în cucerire pe ancoră s-a-nvălurat.
(*Poema navelor plecate*)

Din mijlocul cărților și stampelor rare cântă și I. M. Rașcu, de pildă acest Tyrol imaginar:

Tyrol, cu văi de umbră și-amurguri roze-pale,
Ușor palpitătoare pe zările pustii,
Eu te-am văzut în cadre pătrate sau ovale
Din cărți cu file roase și scoarțele-aurii.

Și te-am văzut aievea pe pânze colorate,
În magice tablouri cu rame de eben,
Pe care-un soare palid cu razele-i perlate
Stropea pe albe-orașe fantasticu-i polen.
(*Tyrol*)

Un ascet al cărților este Tudor Vianu, viitorul savant estetician, atras acum de unele teme bucolice, ca Ion Pillat. Cărturarul simte chemarea strămoșilor podgoreni, o dată cu dorința de înrădăcinare:

Făcut-au cramă-n mine bunicii din podgorii
Și simt cum fierbe mustul dorințelor uitate,
Iar viața mă primește cu gestul cald al sorii,
Înfășurându-mi trupul cu brațe delicate.
Da, viața mă primește; mă recunoaște viața:
Arac i-aș sta, să urce, un trunchi pletos mă facă
Și ploaia să mă ude, usuce-mă arșița,
Voi prinde rădăcină în țarina uscată.
(*În vis*)

Scanned with OKEN Scanner

Citabili, în fugă, sunt și poeții care au colaborat la revistele nesimboliste, dar care se încadrează în curent, prin o bună parte a creației lor, dovedind astfel difuziunea lui biruitoare: HORIA FURTUNĂ (1886-1952) colabora la *Flacăra*, *Luceafărul*, *Cuget românesc* etc. compunea basme dramatizate și texte de operetă, dar se remarca și în poezie, ca un neoromantic, admirat de prietenul său Ion Pillat pentru *Balada lunii;* CLAUDIA MILLIAN (1887-1961), soția lui Ion Minulescu, scria la *Lumina*, *Viața literară*, *Insula*, *Flacăra* și la multe alte reviste, însă cu *Garoafe roșii* (1914) aducea în simbolism sensibilitatea feminină:

Garoafe roșii, crenelate —
Amfore cu parfum de mosc,
Peceții de rubin și sânge —
Eu vă iubesc și vă cunosc,
Prin voi, garoafelor bizare,
În funduri roșii de corolă
Mi-a-ntins iubirea-ntâia oară
Otrăvitoarea ei fiolă...

Scanned with OKEN Scanner

DRAMATURGIA ÎN PRIMELE DOUĂ DECENII ALE SECOLULUI AL XX-LEA

Nu numai la noi, dar nici aiurea simbolismul, cu totul favorabil poeziei, nu a impulsionat dezvoltarea dramaturgiei. De altă parte, sămănătorismul și poporanismul au făcut să înflorească în primul rând proza, cu precumpănire cea axată pe subiecte rurale. Teatrul, prin chiar specificul lui, a fost mai întotdeauna produsul clasicismului, întrucât privește comedia de moravuri și al romantismului, în direcția dramei așa-zis burgheze ori, și mai mult, a celei romantice-istorice. Până în prezent, arta lui Caragiale nu a fost întrecută, ba nici măcar atinsă. Abia în epoca dintre cele două războaie, prin Camil Petrescu, mai întâi de toți, se va dezvolta drama de idei în literatura română. Deschiderea unui capitol destinat dramaturgiei din primii cincisprezece-douăzeci de ani ai secolului al XX-lea este justificată doar de faptul că principalii creatori din acest domeniu, Al. Davila, V. Eftimiu, Mihail Sorbul — mai înainte de ei Delavrancea — nu pot fi apropiați de nici unul dintre curentele literare predominante ale timpului. Căci, în fond, în trilogia sa istorică, scrisă la începutul acestei perioade, Delavrancea continuă pe Alecsandri, pe Hasdeu și — în anume chip — pe Eminescu, cel din proiectele sale dramatice. Nu altă cale urmează și Al. Davila, în *Vlaicu-Vodă*. Victor Eftimiu reia feeria folclorică a aceluiași Alecsandri din *Sînziana și Pepelea*, în basmele sale dramatizate, cel mai tipic fiind *Înșir' te mărgărite*. În ceea ce îl privește, M. Sorbul continuă, în *Patima roșie*, drama psihologică, complicată de naturalism, din *Năpasta* lui Caragiale. Aceiași Eftimiu și Sorbul vor practica apoi evocarea istorică în piese ca *Ringala*, *Letopiseți* etc.

Cu toate acestea, în oricât de mică măsură, amprenta epocii se simte în creațiile dramatice din acești ani. Tendința spre poemul retorico-dramatic, ca și titlurile metaforice ale pieselor lui Delavrancea (*Apus de soare*, *Viforul și Luceafărul*), anume pasaje lirice, shakespearianismul — pe care le aflăm în trilogie ori în *Vlaicu-Vodă* al lui Davila — vorbesc, într-un fel, de vecinătatea

Scanned with OKEN Scanner

simbolismului. Același lucru s-ar putea spune despre *Înșir' te, mărgărite* sau *Cocoșul negru* de Victor Eftimiu. Caracteristic este și ZAHARIA BÎRSAN (1878-1948)[1], cu feeria dramatică în versuri *Trandafirii roșii* (1915), unde eroul simbolico-mitologic Zefir își varsă sângele spre a înroși trandafirii Lianei.

Sămănătorismul, întors însă în direcția comicului, fără ideologie, își face simțită prezența în *Bujorești* (1916), cea mai izbutită piesă a lui CATON THEODORIAN (1877-1939)[2] — autor și de nuvele, în genul lui Agîrbiceanu și Sadoveanu: maniac, asemenea unora dintre eroii lui I. Al. Brătescu-Voinești, ori numai de tot simplu și naiv, ca personajele lui Emil Gârleanu din *Bătrânii*, boierul Fotin Bujorescu consimte să aibă de ginere pe nevinovatul și insignifiantul spițer Amos Bujorescu. Căsătoria unicei sale fiice se face pur formal, numai și numai în vederea perpetuării numelui care se nimerise să fie același.

O replică dată sămănătorismului este *Manasse* (1900), puternica dramă a lui RONETTI ROMAN (1853-1908)[3]. Motivul dragostei atotbiruitoare asupra prejudecăților și urii dintre familii — din *Romeo și Julieta* — este deplasat cu abilitate de dramaturg în cadrul habotniciei sioniste, a fanatismului mozaic milenar, întruchipate de bătrânul evreu Manasse. Eroul moare tragic, îndurerat de însoțirea dintre nepoata sa Lelia Cohen cu românul Matei Frunză, deși la mijloc era vorba de o iubire mai presus de voința lor.

AL. DAVILA[4]

Unica piesă de teatru a lui Alexandru Davila, *Vlaicu-Vodă*, este o dramă romantică de tip shakespearian: Ne aflăm în plin ev mediu românesc, la Curtea-de Argeș, nu mult timp după întemeierea țării, când Vlaicu-Vodă — cunoscut și sub numele de Vladislav (1364-1377), fiul lui Nicolae Alexandru Basarab — prin 1370, avea de înfruntat expansiunea maghiară condusă de regele Ludovic cel Mare, în numele catolicismului. Unealta regelui ungar este Doamna Clara, văduva lui

---

[1] BIBL. *Scrieri*, antologie și prefață de C. Simionescu, E.P.L., 1969.

[2] *Bujorești*, comedie, Ed. Minerva, 1916.

[3] *Manase*, dramă în patru acte, București, Ed. H. Steinberg, 1900.

[4] ALEXANDRU DAVILA (12.II.1862-20.X.1929) era fiul generalului Carol Davilla, originar din Franța — întemeietorul școlii românești de medicină — , și al Anicăi Racoviță, o descendentă a boierilor Golești. După studii liceale la Paris, intră în diplomație, pentru scurtă vreme. Debutează ca poet, cu totul neînsemnat, la *Revista literară* a lui Macedonski, în 1885. Pasiunea lui era teatrul, domeniu în care activează ca șef al așa-numitei Companii Davila (1909-1911), ca director al Naționalului (1905; 1912-1914), cronicar dramatic, regizor etc. Premiera dramei istorice *Vlaicu-vodă* are loc la 12 februarie 1902. Alte două piese, *Dan-vodă* și *Mircea cel Bătrân*, care împreună cu prima trebuiau să formeze o trilogie, au rămas în stadiu de proiecte.

BIBL. *Vlaicu-vodă*, ediție îngrijită și prefațată de Tiberiu Avramescu, E.S.P.L.A., 1960. Mihai Vasiliu, *Al. Davila în posteritate*, Ed. Meridiane, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Alexandru și mama vitregă a lui Vlaicu. Femeie energică, în stare a folosi orice mijloace pentru obținerea puterii, ea se înconjură de un grup de complotiști, în frunte cu baronul Kaliany, trimisul regelui în capitala Țării Românești, și aventurierul italian Pala. Prin manevre abile, ea câștigă vremelnic de partea ei și boierii, care însă nu voiau catolicizarea țării. Pe Vlaicu îl consideră un om slab, șovăielnic, gata să accepte orice compromisuri. În realitate, domnul este un diplomat machiavelic — în înțelesul pozitiv al cuvântului —, se preface numai a fi la discreția mamei sale vitrege și acordă unele concesii, cu riscul de a pune în derută pe boieri, numai și numai spre a câștiga timp pentru recuperarea ostaticilor aflați la curtea lui Ludovic. Aceștia erau sora sa Cristina și cumnatul Stracimir. De altă parte, cântărind bine șansele, domnitorul voia să-și asigure alianța cu slavii de la Dunăre, punând la cale căsătoria Ancăi — cealaltă soră, vitregă de astă-dată, fiică a Clarei — cu Simon, Kralul sârbilor. Anca este însă iubita lui Mircea — viitorul Mircea cel Bătrân —, acum numai un tânăr curtean pe care Clara nu pierde prilejul de a-l ațâța împotriva lui Vlaicu. Când își vede spatele asigurat și ostatecii în afara oricărui pericol, voievodul renunță brusc la politica tergiversării și-și dă gândurile pe față, spre uimirea boierilor și a prea cuviosului Nicodim, conducătorul clerului, veniți acum de partea sa. Descumpănită, Clara trece la acțiune plănuind asasinatul cu ajutorul lui Pala, neezitând în momentul critic a pătrunde ea însăși, înarmată cu pumnalul, în iatacul domnesc. Este însă surprinsă și demascată în fata sfatului boierilor, acum pe deplin edificați asupra sentimentelor voievodului. Într-un fel de epilog, tânărul Mircea, orbit de iubire, se repede asupra lui Vlaicu, dar sub arma ucigașă cade credinciosul Gruie — sfetnicul de taină al tronului — care se interpune. Acest ultim personaj, bine conceput de dramaturg, are un caracter simbolic, reprezentând însuși poporul, așa cum reiese din cuvintele domnitorului adresate mortului, în scena respectivă:

VODĂ
Plângi, Mikede? Oh! va plânge
Obștea-ntreagă-a țării noastre, din român pân-la boier,
Când va ști ce suflet mare napoiatu-s-a la cer.
(Vodă se scoală în genunchi, își scoate dulama de domn și o azvârle pe trupul lui Gruie)
Bane, vreau să i se facă pogribanie domnească,
Iată-i giulgiul.
(Câțiva boieri ridică trupul lui Gruie și ies cu el prin stânga. Vodă, cu brațele întinse, cuvintează:)
Grue! Grue! ca pe veci să pomenească
Datina moșiei tale dragostea ce i-ai purtat,
Fi-vei la piciorul stranei domnilor înmormântat.
Căci în tine, biet Române Grue, fost-au întrupate
Însușirile de suflet în popor adânc săpate!
Și prin tine,-n el găsit-am , când răstriștea mă lovea,
Singurul statornic reazăm ce-am avut în țara mea...

În cele din urmă, căindu-se de crima și nesăbuința lui, Mircea este câștigat de ideea luptei pentru independența țării, pentru păstrarea dreptei credințe. Marea

calitate a piesei rezidă in buna înjghebare a conflictului, în înfruntarea dintre caracterul violent, dominator, al Clarei — specie de lady Macbeth simplificată pentru împrejurări — și acela, maleabil, disimulat, de o fină diplomație, al lui Vlaicu — un fel de Hamlet trist și visător, având și el de luptat împotriva mamei vitrege, nu însă un melancolic, ci un prinț suferind pentru țara sa amenințată să cadă în vasalitatea statelor vecine mai vechi și mai puternice. Excelent este apoi intuit rolul atunci salutar al bisericii ortodoxe în epocă. Caracterele sunt conturate cu multă pricepere, prin acțiune și prin anumite lovituri de teatru calculate abil. Nu atât acela al lui Vlaicu — confundat cu însăși ideea de bază a piesei —, cât mai ales acela al Clarei, asemănătoare Chiajnei din nuvela lui Odobescu și Vidrei din drama lui Hasdeu. Cu dreptate, observă E. Lovinescu în *Critice*: „Prin această eroină, literatura română s-a îmbogățit cu o femeie defeminizată, în care inima e înlocuită prin minte și jocul sentimentelor femeiești printr-o bărbătească ambiție de a domni și de a țese intrigi politice".

Personajul Mircea a stârnit unele contrarietăți printre criticii vremii, care nu voiau să recunoască în nesăbuitul tânăr, robit de sentimentul dragostei, pe eroul de la Rovine. El ne apare justificat însă, în virtutea aceluiași shakespearianism romantic, în sensul complexității sufletești, a evoluției caracterului supus împrejurărilor. De altfel, Davila intenționa reluarea personajului, în alte ipostaze, desigur, în piesele *Dan-vodă* și *Mircea cel Bătrân*, rămase simple proiecte.

Unii dintre contemporani, prea surprinși de calitatea operei, în comparație cu puține alte scrieri ale lui Davila, cu totul neînsemnate, i-au contestat paternitatea și l-au acuzat a fi sustras drama din manuscrisele moștenite de la Odobescu. Mihail Dragomirescu a fost acela care a demonstrat imposibilitatea lucrului. Argumentele aduse în discuție de către critic se bizuie pe constatarea, justă, că autorul nuvelelor istorice și al capodoperei Pseudokinegetikos este mai mult un descriptiv, un stilist de mare claritate, tinzând la un fel de reconstituire, în timp ce Davila, în *Vlaicu-Vodă*, creează personaje cu o „necontestată viață poetică, pe care nici într-un caz Odobescu nu le-ar fi putut-o da".

VICTOR EFTIMIU[1]

Victor Eftimiu, dimpotrivă — în comparație cu Davila —, face parte din categoria scriitorilor extrem de profilici. A scris multă poezie — cultivând genul clasic, având preferință pentru sonet, bunăoară, ironizând în parodii procedeele simboliste — a compus și proză și a practicat asiduu jurnalismul. Domeniul în care

[1] VICTOR EFTIMIU (n.24.I.1889, la Bobosița, în Albania, 27.XI.1972) a început prin a publica versuri, prin 1907, la *Dumineca* și mai ales la *Viața literară și artistică* a lui Chendi și Coșbuc. A făcut, cu același Chendi și cu Goga, ziaristică la Sibiu, redactând *Țara noastră*, colaborând la *Tribuna* și la *Luceafărul* etc. Feeria dramatică *Înșir'te, mărgărite*, scrisă la Paris, prin

s-a remarcat și în care a produs mai mult este însă teatrul, peste 40 de piese, pe care însuși, în volumul de *Teatru* editat în 1957, le clasifică în cicluri bazate după motivele inspirației: Feerii în versuri, precum *Înșir' te mărgărite* (1911), *Cocoșul negru* (1913) etc., evocări istorice și legende dramatizate, ca *Ringala* (1914), *haiducii* (1947), piese cu subiecte antice-mitologice: *Prometeu* (1919), *Thebaida*, *Atrizii* etc., medievale: *Poveste spaniolă*, *Theochrys*; țărănești: *Achim*, *Comoara* etc., provinciale: *Omul care a văzut moartea* (1928) și altele, satire bucureștene: *Dansul milioanelor* (1922), *Marele duhovnic* (1930) în fine, „piese cu subiecte de peste hotare": *Napoleon*, *Scamatorii*, *Doctor Faust Vrăjitor* etc.

Victor Eftimiu

Privite în ansamblul istoriei literare și, implicit, ierarhizate valoric, o bună parte dintre aceste piese par produse de serie, destinate anume scenei de către autorul, de mai multe ori director al Teatrului Național, dornic de a culege aplauzele unui public fără mari pretenții. În câteva dintre ele însă talentul dramaturgului este în afara oricărei discuții și se poate întrevedea chiar un program care își propune edificarea unui teatru bazat pe resurse naționale, care să rivalizeze cu modelele străine. Astfel, în *Înșir' te mărgărite*, pornind de la mitologia populară, de la Alecsandri și Eminescu, scrie un basm dramatizat, cu păstrarea în linii mari a schemei eposului folcloric, dar cu încercarea de a reabilita figura Zmeului, simbol al nonconformismului: primele două fete ale lui Alb-Împărat, Maranda și Milena, se mărită, fără nici un incident, cu voievozii Voie-Bună și Țară-Bună. Cea de a treia însă visează pe Făt-Frumos și, încurajată de Vrăjitoare, mama Zmeului Zmeilor, fuge în noaptea nunții părăsindu-și mirele, pe Buzdugan. Un moment, acțiunea se îndreaptă pe făgașul devenit banal în teatrul clasic: Buzdugan iubește pe Sorina, aceasta aleargă după

1910, i se joacă la Naționalul din București în 1911, cu mare succes, în 1913, *Cocoșul negru* etc. În mai multe rânduri apoi dramaturgul și publicistul a condus, ca director, Teatrul Național (1920-1921, 1927, 1930, 1944-1945).

BIBL. *Teatru*, cu prefața autorului, E.S.P.L.A. 1956; *Teatru*, cu prefața autorului și cu o postfață de Radu Popescu, E.P.L., 2 volume, 1963.

Făt-Frumos, care la rându-i e îndrăgostit de Ileana-Cosânzeana, ținută în captivitate de Zmeul Zmeilor.

În cele din urmă, eroii devin melancolici și se cumințesc: Buzdugan se convinge că dragostea cu sila nu se poate, tocmai în momentul când Sorina — trecută de pragul crizei — își dă seama că iubirea nu e veșnică și că Făt-Frumos ar putea fi uitat. Acesta din urmă, omorând pe Zmeu, provoacă melancolia Ilenei. Simbolurile sunt prea de tot clare, într-un fel, iar pe de altă parte, motivările abaterii de la tradiția folclorică nu par bine susținute. Zmeul este reabilitat, în sensul de „geniu blestemat", condamnat de soartă și de oameni, de toate lighioanele, care, prin tradiție, țin întotdeauna partea lui Făt-Frumos. În acest sens vin tiradele lui în momentul când cade învins în luptă:

Făt-Frumos

Am ieșit învingător!

Zmeul

Ai ieșit, dar nu prin tine: ți-au stat toate-ntr-ajutor!
Lighioanele din codri, din văzduhuri și din apă
Vin la tine-ntotdeauna de te-ajută și te scapă;
Împărțind surâsuri calde, nu-ți treci vremea în zadar;
Unui om îi spui povestea, altuia îi dai un dar,
Ești frumos, ești blând la vorbă și pe nimenea nu sperii.
Munții tu îi faci din piepteni, iar pădurile din perii.
Folosești întotdeauna câte-un tainic talisman,
Ce te-ajută la nevoie și te scapă de dușman...
Pe când eu, ascuns ca ursii, singur, singur, totdeauna,
Strecurându-mă pe drumuri unde nu răsare luna,
Ocolind d-aud vreun zgomot ori de văd lucind ceva,
Fug de oameni și de fiare într-o vale, undeva,
Eu sunt cel ce arde sate, când s-aprinde-un stog de paie...
Mâna mea vă pare ghiară, iar suflarea mea văpaie...
Nimeni nu-mi ajută mie, fiindcă am surâsul blând,
Fiindcă nu mă știe nimeni după dragoste umblând,
Fiindcă rostul vieții mele nu e-n patima lumească,
Fiindcă glasu-mi și privirea nu se-ndeamnă să glumească,
Fiindcă păsurile mele nu le povestesc plângând,
Fiindcă alte năzuințe port în inimă și-n gând.
Făt-Frumos, acuma spune-mi ce-ți lucește-n zare ție?
O femeie?

Făt-Frumos

Da. Dar ție?

Zmeul

Eu visez o-mpărăție.
Eu visez domnia lumii... Făt-Frumos ce face oare?
Își alintă în oglindă frumusețea în izvoare.
Ca s-ajung, suceam în dreapta palosul. Tu ce făceai?
Liniștit, în pragul lumii, capul fetelor suceai!
Răsfățat de toți în cale, zâne, oameni, soli cerești,
Te tot lauzi cu iubirea și de ură te ferești.

Precis de tot însă conduita „damnatului" nu e delimitată. Nu știm exact ce împărăție anume visează Zmeul și mai la urmă vedem că poporul, în frunte cu Păcală și cu un Moș Dumitru, se bucură de răpunerea lui, ceea ce ar însemna o revenire la matca folclorică a interpretării mitului, cunoscutul triumf al binelui asupra răului. Când am zis că simbolurile sunt „prea clare", am înțeles că acțiunile și personajele sunt conturate prea obiectiv, ca niște alegorii reci, oarecum convenționale. Lirismul profund — cel eminescian din *Luceafărul* — lipsește. Zmeul-Hyperion, ca de altfel și Demiurgul, o dată cu Cătălina și Cătălin rămân, în ultimă instanță, ipostaze ale eului liric al poetului, toate posibile în ordinea trăirii interioare. Cu alte cuvinte, abaterea de la tradiția folclorică poate avea loc, în certe condiții, numai sub imperiul geniului creator, în înțelesul cel mai adânc al cuvântului.

Cu toate acestea, mai ales ca spectacol, piesa-feerie *Înșir'te mărgărite*, rămâne, cum spunea G. Călinescu, printre „cele mai încântătoare și fericite producții ale teatrului nostru", de o mare putere de invenție scenică, prin atmosfera de fabulos surprinsă în versuri deosebit de curgătoare, revărsate în valuri care vrăjesc ochiul ca sclipirile unor pietre prețioase. Iată, spre pildă, cum, în prelungirea artei lui Eminescu din *Călin Nebunul*, e povestită de către Păcală lupta dintre Făt-Frumos și Zmeu:

Scăpărau scântei din săbii. Sângele curgea belșug,
Unul se lupta cu cinste, iar celălalt cu vicleșug.
Obosiți de la o vreme, se opriră-n drum nițel,
Pe când eu, ascuns în grâne, mă făceam mai mărunțel...
Nu știu cât am stat în pace, că pe Zmeu nu-l mai văzui...
Se făcu, măi, o roată cu luminile verzui
Și venea să-nghită fătul. Însă fătul nu crâcni;
Se făcu și el o roată roșie, și izbucni
Ca un foc ce iese noaptea de prin clăi. Se repezea,
Se ciocneau în luptă cruntă. Numai flăcări scăpăra.
Când o roată, când cealaltă și striga: „Păzea! Păzea!"
Cerul tot era lumină... tot pământul tremura...
Iarba sfârâia pârlită, frunzele se răsuceau,
Toate apele secară, păsărele-n drum zăceau,
Numai cele două flăcări, înălțându-și fumul greu,
Mai aprinse, mai cumplite, se luptau mereu, mereu!

În piesa fantezie *Cocoșul negru* — de mare succes în epocă —, Victor Eftimiu ambiționează să dea un *Faust* românesc. Personajele au nume generic-simbolice: cei doi fii ai lui Verde-Împărat se numesc Voie-Bună și Nenoroc. Primul este conformistul și cel de-al doilea damnatul ce încheie un pact cu diavolul, apărut sub diferite înfățișări: vistier la curte, hangiu etc., în funcție de nenumăratele peripeții ale poveștii. Diavolul nu este însă un Mefisto problematic — altcum spus: ipostază a umanității răzvrătite împotriva condiției pământești mărginite — și nici voievodul Nenoroc nu este un Faust muncit de marile întrebări ale cunoașterii

absolute. De altfel, Diavolul, care-și dispută sufletul eroului în luptă cu Arhanghelul Mihail, câștigându-l până la urmă, propune în schimb plăcerile lumești cele mai banale. Disputa însăși apare fără rost, de vreme ce Nenoroc este condamnat din capul locului a nu alege decât răul, așa cum îl arată și numele. În tratarea unei asemenea teme nu există decât două căi: aceea înfățișată de geniul lui Goethe, unde pactul cu Diavolul presupune simpatia pentru eroul angajat în supremul efort al descoperirii misterului existenței; ori acea prezentă în folclorul românesc tradițional, conform proverbului „te faci frate cu dracul până treci puntea", rezolvată comic, ca în *Stan Pățitul* și în *Ivan Turbincă* de Ion Creangă. Și într-un caz și în celălalt, omul este reabilitat, ceea ce nu se întâmplă cu personajul lui Victor Eftimiu, care sfârșește ca un banal scelerat, dus, pe bună dreptate, în infern. Piesa, cu o montare de idei atât de complicată, propune, în fond, o morală destul de comună. Însă și aici mașinăria e condusă de un mare talent și lunga piesă se poate vedea de la început până la sfârșit cu un mare interes, pentru insul care nu-și pune probleme filozofice. Mai ales scena în care dracul trage omul spre sine, în Iad, în timp ce Arhanghelul Mihail îl îndeamnă spre Rai e de un mare fabulos plastic. Diavolul, ni se spune în indicațiile de regie, „nu e un Mefisto cu sprâncenele ridicate, cu pană la pălărie și cu surâsul ironic, așa cum se vede mai în toate operele, ci e negru și poartă coarne. Nu râde el singur de ceea ce spune, ci vorbește convins. Când își scoate mantaua, scena se umple în față cu o lumină roșie..." Din contră, Arhanghelul Mihail apare într-o lumină „albastră, liniștitoare", înconjurat de „îngeri albi". Tiradele celor doi — demonul promițând bogăție, luxul, mai cu seamă femeile frumoase; mesagerul divinității „zările albastre", „flori ce luminează", „stele-mbălsămate", „seninul dimineții" etc. — sunt spectaculoase. Însă tabloul, pentru spectatorul avizat, se pierde într-atâta lucrătură dramatică. Dus în grădinile lui Epicurus, Nenoroc se bucură copilărește de bunurile comune, filozofii înșiși, aflați acolo și puși să vorbească, spun banalități și fac un fel de figurație bufonă. Devenit cu totul sluga diavolului, eroul mai vrea să răscoale pe țărani în contra boierilor, fără nici o finalitate clară, numai spre a face răul cu orice preț. Până la urmă poftește pe mireasa fratelui său, pe Mira Miralena, nu din iubire, ci pentru a crea discordii și a sfărâma pacea intervenită între împărății. Abia când își dă singur moartea intră definitiv în împărăția Necuratului. În ce constă viciul piesei? Lăsând deoparte ideologia confuză, mai întâi el este de ordin estetic: icoana unui zugrav primitiv ori picturile murale naive de prin pridvoarele vechilor biserici, cu diavoli și îngeri care trag, respectiv, la dreapta și la stânga sufletele omenești, au farmecul lor poetic indiscutabil. Când însă motivul acesta se transformă într-o istorie *obiectivă*, cu personaje și acțiune complicată, asistăm la o suită de drăcovenii care nu încântă deloc pe omul de rând, neinstruit în marile probleme. În această greșeală cad, mutatis-mutandis, și unii dintre acei poeți sau prozatori mai noi care, luând cutare pretext din *Albinușa* ori din *Fiziologul*, înșiră interminabile poeme unde scânteia poetică inițială se diluează până la sațietate și plictiseală, neinteresând decât pentru moment, pe amatorii unui fel de pitoresc superficial.

Scanned with OKEN Scanner

Prometeu — tot atât de spectaculoasă, dar cu mai multă logică — are punctul de plecare în trilogia eschiliană. De fapt, V. Eftimiu încearcă a reconstitui cea de a treia piesă, pierdută, a marelui dramaturg antic. Eliberat de Hercule, Prometeu vine printre oameni. Dar Than, omul căruia eroul îi dăruise focul răpit de la zei — libertatea de gândire adică — îl alungă, precum Inchizitorul din Sevilla pe Isus (în poemul lui Ivan Karamazov din romanul lui Dostoievski). Lucian Blaga, în *Zamolxe. Mit păgân*, a tratat tema cu indiscutabilă superioritate față de Eftimiu, evitând tocmai spectaculosul.

În intenția autorului, *Ringala* trebuia să fie un pandant la *Vlaicu-Vodă* a lui Davila, fără a o ajunge artisticește însă: ca și Doamna Clara, Ringala, soția lui Alexandru cel Bun — dar cu mai multă diplomație — caută să introducă religia catolică în Moldova. Până la urmă, ambițioasa femeie declanșează un război nedorit de pașnicul domn care dădea ajutor polonilor împotriva cavalerilor teutoni. Nicolae Iorga arăta, la apariția piesei, că adevărul istoric fusese păstrat în esență.

În *Marele Duhovnic*, un preot Nicolae are vocație ascetică și — părăsindu-și cu oarecari mustrări de conștiință iubitoarea-i soție — ajunge pe înaltele trepte ale clerului, dovedindu-se înțelegător față de păcatele omenești, în spiritul moralei creștine libere pe care o întâlnim în scrierile lui Galaction. În *Dansul milioanelor*, eroul este un ziarist care urăște într-atât organizarea socială, încât își propune să-și cheltuiască inteligența în escrocherii și șantaje de tot felul, ajungând milionar și chiar pretendent la tronul Epirului. În *Omul care a văzut moartea* se înfățișează mascarada luptelor electorale dintr-un oraș de provincie, competiție dintre doi candidați la postul de primar. În toate aceste piese și în multe altele pe care nu le-am numit, spectaculosul savant, loviturile de teatru, trucurile de tot felul abundă, lucru ce explică marele succes de care s-a bucurat dramaturgul în epoca lui de glorie, întunecând, pe nedrept, pe alții mai profunzi, dar mai puțin strălucitori la suprafață, un Camil Petrescu, spre pildă. Calitatea suverană a tuturor acestor producții dramatice este puterea de imaginație, versificație și, în genere, limba, mereu cursivă, frumoasă. Poetul o cunoaște în toate secretele ei, deși nu a avut-o propriu-zis ca limbă maternă. Cazul este al unui balcanic perfect asimilat, ca și Anton Pann, pe care îl evocă într-un fermecător sonet:

Cântai în strană și la zaiafeturi
Cântări lumești, molifte, axioane,—
Te răsfățau la nunți boieri, cucoane,
Și te-mbiau cu galbeni și cofeturi.

Parcă te văd, pârdalnice Antoane,
În antiriu cu bumbi și cu fireturi!...
Nu-ți ajungeau atâtea havaieturi,
Că te-apucași de pozne și de toane!

La Mănăstirea dintr-un lemn, știi? Mai că
Era să mi-o pățești: furași o maică!
Și dus ai fost, să te găsească orbii,

În țara ungurească sau leșească,
Lăsând paianjenul să coplești
Tipamițele cu *Povestea vorbii*...

Dar Victor Eftimiu este unul dintre cei mai mari sonetiști români.

MIHAIL SORBUL[1]

Mihail Sorbul — este marea — aproape singura descoperire a lui M. Dragomirescu la *Convorbirile critice*. Celălalt colaborator al revistei neojunimiste, Liviu Rebreanu, nu a trecut nici el neobservat pe sub ochii criticului, însă romancierul avea să se afirme pe deplin abia după război, odată cu apariția romanului *Ion*, consacrat și de alte foruri. Sorbul s-a impus destul de greu, după mai multe încercări neizbutite, abia cu poemul dramatic *Letopiseți*, versificat, și oarecum în gustul epocii.

Mihail Sorbul

Subiectul, viața și luptele lui Ioan-vodă cel Cumplit — este, prin el însuși, dramatic, deosebit de atrăgător pentru o serie de scriitori de la Hasdeu, la Sadoveanu și la alții mai noi. Prea lungă, nefixată clar asupra unui moment conflictual central — cum cu mai mult tact procedau Delavrancea în *Apus de Soare* și Al. Davila în *Vlaicu-vodă* —, cu ambiția de a cuprinde, ca într-o frescă, o pluritate de situații și personaje, piesa lui Sorbul se susține totuși prin puterea de concentrare asupra eroului. Ioan Vodă Armeanul întruchipează iubirea de țară, dârzenia nestrămutată a viteazului patriot hotărât să scuture jugul turcesc. Toate acțiunile lui: reprimarea

[1] MIHAIL SORBUL (129.1885-20.XII.1966), cu numele adevărat M. Smolski, s-a născut la Botoșani. A urmat studii liceale la Ploiești și apoi Conservatorul de artă dramatică din București, dedicându-se la început carierei teatrale. Prin 1908 scria la *Convorbirile critice* ale lui Mihail Dragomirescu — care-i descoperea talentul —, apoi la *Rampa*, *Facla*, *Noua revistă română*, *Scena* — aceasta din urmă scoasă în colaborare cu Liviu Rebreanu, devenit cumnat al dramaturgului.

Scanned with OKEN Scanner

deseori sângeroasă a boierilor egoiști, care amenințau centralizarea puterii statale, orânduirea dreaptă a birurilor, apropierea de poporul în care avea cea mai mare nădejde, alianțe cu statele vecine, renunțarea la iubirea pentru Ermina, spre a-și lua doamnă după lege etc., converg spre acest țel suprem. Trădat mielește de Ieremia Golia și rămas să înfrunte moartea cu sabia în mână, înconjurat numai de câțiva credincioși, personajul capătă o aureolă înalt tragică, emoționând pe spectator printr-un fel de realism istoric și psihologic, poate prea amănunțit gândit pe alocuri, de unde caracterul cam greoi al spectacolului. Drama lui Ioan Vodă este cu atât mai impresionantă, cu cât sfârșitu-i tragic pare, ca la autorii antici, hotărât de mai înainte, în mijlocul atâtor boieri trădători sau șovăielnici, puși pe tot felul de intrigi, uneltitori și fățarnici. Când Ieremia fuge la turci, cu corpul de oaste pe care-l comanda — după ce cu o clipă mai înainte îi jurase credință și-l sărutase, ca Iuda, pe față —, voievodul este cuprins de o scârbă fără de margini: „Carnea de pe mine de scârb-a putrezit/ Și-o simt cum se desprinde bucăți".

Impresionantă rămâne apoi figura Erminei — săsoaica țiitoare a domnului —, care-l iubește cu patimă nestinsă și-l urmează pe câmpul de luptă. Momentele de intensitate dramatică nu sunt puține, cu atât mai demne de reținut, cu cât versificația, meritorie totuși, e departe de strălucirea aceleia a lui Victor Eftimiu. Ele sunt însă prea puțin puse în evidență din cauza lungimii, mai ales a greoiului „Prolog" și a lipsei de concentrare din actul ultim. Totuși viziunea dramaturgului tinde mereu spre profunzime și complexitate, ca în scena finală, unde boierii, strânși în jurul noului domn, Petru Șchiopul, plâng cu amar văzând pe tătarii porniți în pradă asupra țării.

Mijloacele de care dispunea Mihail Sorbul s-au realizat pe deplin în *Patima roșie*, o capodoperă a dramaturgiei românești. Pretențiile nu sunt mari, dar concentrarea conflictului în jurul unui număr restrâns de personaje, potențarea abilă a psihologismului și a unor anume elemente naturaliste dau prototipul a ceea ce s-ar numi o dramă pasională modernă, subintitulată cu tâlc „comedie tragică". Aici Caragiale e continuat creator, în prelungirea *Năpastei* și, în anume chip, printr-o considerare de alt ordin, a lumii din *D'ale carnavalului*.

O studentă săracă, Tofana — temperament focos, plin de surprize —, este amanta lui Castriș, fecior de bani gata, om onest totuși, pentru că obține în cele din urmă încuviințarea părinților de a se însoți legal cu ea. Demnitate plebee rănită, combinată cu misterul feminității, fata îl refuză și se îndrăgostește fulgerător, aproape nemotivat, de insignifiantul Rudy, numai și numai pentru că era „un

---

„Schițele dramatice" *Eroii noștri*, *Vânt de primăvară*, *Poveste banală*, *Praznicul calicilor*, *Săracul popă* nu l-au făcut remarcat, publicul fiind exigent pe atunci. Se impune însă prin trei mari piese: poemul istoric *Letopiseți* (1914), urmat de „comediile tragice" *Patima roșie* (1916) și *Dezertorul* (1919).

BIBL. *Teatru*, Prefață de Florin Tornea, E.P.L., 1963, *Teatru*, E.P.L., cu o prefață de D. Micu.

dobitoc frumos", iubit de toate femeile, de care se lăsa întreținut. Surprinzător însă, Rudy nu o acceptă, agasat de impulsivitatea ei și hotărât, în fine, să se cumințească de aici înainte, iubind cast pe Crina, întruchipare a nevinovăției, dar și a suficienței feminine. Pe Crina o iubește, la rându-i, Șbilț, vărul Tofanei, tip de student întârziat și de intelectual ratat. Acesta o ațâță împotriva filfizonului mandolinist și caută a dezlănțui în ea „patima roșie", moștenită de la un bunic comun, fost pe vremuri hingher. Orbită de furia împotriva lui Rudy, care prefera pe alta, și scoasă din fire prin insistențele lui Castriș, Tofana caută să se răzbune după un plan teribil. Sub amenințarea revolverului, ea cere lui Rudy să petreacă o noapte chiar în camera Crinei, spre a-i umili. Bărbatul refuză, are loc o încăierare, și Tofana, mai mult ca într-o transă, descarcă arma răpunându-l. Tot interesul personajului principal stă în dozarea abilă de perfectă luciditate în acțiuni, totodată necugetate, pornite dintr-un impuls interior nestăpânit. În scena hotărâtoare, eroina alternează amenințările cu cerșirea dragostei, cu totul conștientă de lipsa de valoare a omului pe care îl iubește, ca și de absurditatera gesturilor ei. În fond, nici nu știe dacă e vorba de o iubire adevărată când spune: „Adică, știu eu dacă te iubesc? Hotărât n-aș putea spune ce fel de simțăminte am pentru tine. Poate să fie o simplă sugestie, o autosugestie, oricum un simțământ ce există, ce mă chinuiește".

Scena finală este edificatoare. Gesturile personajelor, notate cu mare grijă în indicațiile regizorale, se desfășoară ca ieșite de sub orice control. Tofana descarcă revolverul în spatele lui Rudy:

RUDY (întorcându-se instinctiv): Ce-ai făcut? *(Tofana descarcă al doilea foc în pieptul lui Rudy).*

RUDY: Ajunge, Tofano, ajunge... *(Se clatină, face câțiva pași spre fereastră și cade acolo jos, grămadă).*

TOFANA (triumfătoare): Așa, în patru labe, câine! *(Vine în mijlocul scenei într-un extaz de nemărginită mulțumire. Aducându-și aminte că nu mai are ce căuta în odaia Crinei, se duce la etajeră de-și ia pălăria și și-o pune, potrivindu-se la oglinda de pe masă. Aranjată, iese grăbită pe ușă, dar îndată se întoarce exclamând:* Poșeta! *(O caută pe masă, pe etajeră, apoi dă să se ducă spre fereastră. Aici zărește pe Rudy, jos, pe podele, încârceiat și tremurând, cuprins de friguri. Cu milă:)* Ți-e frig? (Se apleacă asupra lui). Suferi?... *(Se retrage îngrozită).* Și cât sânge, Doamne, cât sânge! *(Rezemată de masă, cu ochii îngroziți, privește într-un colț al odăii. Rudy, din încârceiat cum era, se întinde. Un scaun de lângă picioarele lui se mișcă, scrâșnind pe podele).*

TOFANA: Rudy! Rudy! Tu nu mori! *(Drept răspuns, un suspin adânc și lung scapă pentru ultima oară din pieptul lui Rudy).* Câtă durere! Acesta-i suspinul morții! Rudy! Rudy! *(Se năpustește asupra cadavului și-l copleșește cu sărutări)" etc.*

Finalul este minuțios pregătit din scenele anterioare. Cu o mare știință a replicii — scriitorul a fost și actor —, Tofana e pusă să dialogheze în câteva rânduri cu Șbilț, care, mod de a gândi naturalist, îi amintește mereu de fostul hingher, de „sângele vărsător de sânge". Șbilț e un cinic dezabuzat, de o filozofie sinistră, debitată maximal:

„...Nu revolverul face să curgă sângele, ci însuși sângele e vărsător de sânge. Asta se vede din pricină că se adună prea mult la inimă și la creier. În medicină se numește congestie, iar popular,

Scanned with OKEN Scanner

patimă. Patima roșie, fetițo! Tu o cunoști cu sufletul, eu cu mintea. Căci iată de ce eu aduc revolverul, iar tu vei apăsa pe trăgaci. Noapte veșnică, fetițo, și nu uita că ți-ai pus revolverul în poșetă! Vezi să nu ne faci neamul de râs".

Acest personaj., rezoneurul piesei și un fel de Mefisto realistic, verifică ereditar caracterul Tofanei. La dânsul, pornirea criminală s-a convertit în psihologia ratatului și a omului de prisos, a cărui amară mizantropie dă totuși de gândit asupra lumii în care e sortit să trăiască. Căzut în viciul beției, nemuncind („numai dobitoacele muncesc", zice el), e totuși foarte lucid:

„Beau... beau foarte mult... Dar nici Fana nu-i vinovată că nu-i cumsecade, nici eu, precum nimeni dintre oameni nu-i vinovat că-n loc de adevăr scuipăm minciună, că-n loc să dea, fură, iar în loc să îmbrățișeze pe aproapele său, îl sugrumă... Suntem toți bolnavi... Tot pământul ăsta e un spital, dacă nu cumva un uriaș așezământ de... sănătate!"

„Panseurile" lui Șbilț, cam ieftine, dar pline de adevăruri suspecte, sunt bine gândite scenic de către dramaturg, cu totul potrivite contextului. Surprinzând pe Tofana și pe Rudy îmbrățișați, conchide filozofic: „Zero și cu zero face zero; zero înmulțit cu zero tot zero". El, Șbilț, nu este un burghez cumsecade, bunăoară cum e revolverul care „nu te scuipă cât timp nu-l tragi de limbă". Nenorocirea lui cea mai mare este că a avut prea multă minte, în stare să deosebească adevărul de minciună: „Cu o minciună mai mult, nimeni nu-și oblojește sufletul, când are creier în cap și nu tărâțe. Castriș, ceea ce m-a nenorocit pe mine e faptul că am avut prea multă minte. În privința aceasta tu ești un fericit." Ratarea lui, de „geniu pustiu", cum îl numește Tofana, era o altă moștenire rămasă de la bunicul hingher: „Strașnic hingher! Din păcate, n-a avut noroc... Când să înainteze și dânsul la rangul de gealat, s-a desființat pedeapsa cu moartea." Omenirea în care trăiește i se pare o plagă de nevindecat, și cinicul filozof gândește că ar trebui să propagăm sinuciderea, pentru ca pământul „să creeze a doua oară pe om, sănătos la trup și la minte".

Excelentă este și cea de a doua „comedie tragică", *Dezertorul,* mai greu reprezentabilă azi, numai pentru că rămâne legată de un eveniment istoric: simpaticul mahalagiu Silvestru Trandafir, zis și Piele-Groasă este un Iancu Pampon „jaluz", devenit tragic, iubindu-și mult soția, pe Aretia, și urând de moarte pe nemții care ocupaseră București în 1916. De fapt, patriotismul său nu se manifestă în nici un fel, decât că, fugind din unitatea lui militară în retragere spre Moldova și trecând să-și vadă soția, în căsuța lor de la mahala, găsește acolo pe locotenentul Gottfried Schwalbe, căruia i se adresează cu obidă:

„Mare petrecanie trebuie să mai fie prin oraș!... Iar ați dat de bine! Acum ați sărit pe noi, după ce o viață întreagă v-am hrănit! Nu v-a ajuns că v-am dat... Nu-i nimic! Slavă Domnului, avem de unde... Dar voi mai vreți și muierile noastre."

E clar de tot că la mijloc e vorba de orgoliul rănit al omului simplu, care vede în ocupantul străin pe râvnitorul la femeia lui. Neamțul Schwalbe nu e văzut neapărat odios, ca individ. El o admira pe Aretia de mai multă vreme, înainte de război stând în capitală ca reprezentantul unei firme germane de mașini agricole.

Scanned with OKEN Scanner

De altă parte, femeia își iubea sincer soțul și-i era credincioasă. Mahalagiului i se pare însă că a fost călcat în picioare, fierbe în sine cu atâta putere, încât scena înfruntării nu e deloc „spectaculoasă", pare a se petrece calm. Ofițerul german, asigurat cu sentinela din poartă, e stăpân pe sine, iar Silvestru e dispus un moment să „se înconverseze" cu rivalul. Dialogul se realizează prin această sfântă furie mocnită, exprimată în cunoscutele caragialisme mahalagești, amestec de grotesc și tragic, de unde impresia de autenticitate:

„*SCHWALBE (ironic):* Vrei să mă omori?
SILVESTRU: Depandă.
SCHWALBE: Și de cine... depandă?
SILVESTRU: Întâi de mine și apoi de tine.
SCHWALBE: În ce fel?
SILVESTRU: După felul cum ne vom împăca.
SCHWALBE: Pui condiții?
SILVESTRU: Dacă-mi dă mâna...
SCHWALBE: Ești un prost obraznic.
SILVESTRU: Vorbește, neamțule, mai cu politică, c-altfel îți plâng de milă.
SCHWALBE: Nu uita, Silvestre Trandafir, că vorbești cu un ofițer din armata imperială germană.
SILVESTRU: Asta să i-o spui lui mutu."

Cum ofițerul ocupant nu vrea să primească condițiile lui Silvestru (care se oferă prizonier în schimbul eliberării soției), acesta îl ucide fără milă. În final, dramaturgul își aureolează personajul. După ce crede că și-a pus „famelia" la adăpost, trimițând-o în teritoriul liber, „dezertorul" rămâne să răspundă în fața inamicului pentru omorul făptuit. O face spre a evita represaliile asupra mahalalei, dar și dintr-un fel de fatalism la care se crede condamnat. Împușcat, moare tragic, pe buze cu sudalma pe care ar fi vrut să i-o adreseze lui „Makenson" în persoană: „Fără judecată? Grijania mamei voastre de șoacăți!"

Față de *Patima roșie* și *Dezertorul*, alte piese de teatru ale lui Sorbul, precum *Răzbunarea* (1918), *Prăpastia* (1921), *A doua tinerețe* (1922), rămân estompate.

Scanned with OKEN Scanner

IDEOLOGII LITERARE DOGMATICE: NEOJUNIMISMUL LUI MIHAIL DRAGOMIRESCU ȘI SOCIOLOGISMUL LUI H. SANIELEVICI

MIHAIL DRAGOMIRESCU[1]

Un adversar al sămănătorismului și poporanismului, nu mai puțin al simbolismului și al curentelor moderniste din perioada interbelică, a celor iraționaliste în primul rând, a fost Mihail Dragomirescu (22.III.1888-25.XI.1942). Fiu spiritual al lui Titu Maiorescu, care i-a fost profesor, colaborator, la începutul carierei, la *Convorbiri literare* și oponent înverșunat al sociologismului lui Gherea, M. Dragomirescu sfârșește prin a se despărți de mentorul său care, credea el, făcea concesii sămănătorismului, și, în 1907, întemeie propria-i revistă, *Convorbiri critice*, unde autonomia esteticului era absolutizată, iar critica literară transformată într-o adevărată metodologie dogmatică.

Începând cu studiul *Critica științifică și Eminescu* — apărut în prima lui formă la 1895 —, continuând cu *Introducerea în poetică* (1901), *Teoria poeziei* (1903, 1906, 1915), *Metodologia literară* (1919), până la *Știința literaturii* (1926-1938), concepută și într-o variantă franceză (*La science de la littérature*, 1928), criticul depune eforturi dintre cele mai susținute spre edificarea unui sistem de cercetare care să studieze fenomenul literar în sine, independent de oricare alți factori exteriori. Punctul de plecare se afla în Platon și în filozofii idealiști germani, Schopenhauer, în primul rând. Însă absolutizările devin nemaipomenit de rigide: *Personalitatea artistică* a scriitorului ar fi ceva cu totul deosebit de *personalitatea lui omenească*, independentă de aceasta, „în afară de timpul, spațiul și cauzalitatea fizică". Drept aceea, „știința literaturii" trebuie să înceteze a mai fi cenușăreasa istoriei, *ancilla historiae*, după expresia lui, și să se constituie într-o disciplină de

---

[1] BIBL. *Scrieri critice și estetice*, ediție îngrijită, cu note și comentarii de Zigu Ornea și Gh. Stroia, studiu introductiv și tablou cronologic de Zigu Ornea, E.P.L., 1969.

Zigu Ornea, *Trei esteticieni: M. Dragomirescu, H. Sanielevici și P. P. Negulescu*, E.P.L., 1969.

sine stătătoare, „ca și celelalte științe", pentru că — zice el — „istoria nimicește poezia."

După M. Dragomirescu, critica psihologică, sociologică etc., aceea practicată de Sainte-Beuve, Taine, Brunetière, de Gherea la noi și de alții, nu avea dreptul să se proclame *științifică*, deoarece pune accentul în mod nejustificat doar pe factorii accidentali (istorici, sociologici, biografico-psihologici, de rasă, mediu geografic etc.) în explicarea operelor, omițându-i sau minimalizându-i pe cei esențiali, permanenți și imuabili. Cu atât mai mult era respins impresionismul unui Emile Faguet, la noi al lui E. Lovinescu — cu care a polemizat mult —, pentru că acesta introducea criterii de ordin subiectiv, prin ele însești antiștiințifice. Oricât de abil practicate, toate aceste metode — după M. Dragomirescu — pot cel mult *explica* parțial opera de artă, însă n-o pot face *înțeleasă* în substanța ei intimă.

M. Dragomirescu

Întregul sistem dragomirescian se bizuie pe așa-numita *Teorie a Capodoperei*. Prin Capodoperă el înțelege un lucru foarte precis, o realitate — zisă *psiho-fizică* — cu egală îndreptățire de existență obiectivă alături de celelalte două categorii de fenomene: *fizice* și *psihice*. Ea se ivește ca o sinteză între *fizic* și *psihic* (mod de a gândi împrumutat din Hegel, nu însă și dialectic propriu-zis), ca un produs al unor tainice mișcări ce au loc în adâncurile conștiinței artistului, independente de orice cauzalitate. Lucrul nu este explicat cu limpezime până la capăt și, iubitor de clarități, filozoful estetician a încercat, nu o dată, elucidarea spinoasei probleme. Ceea ce impresioniștii și toți urmașii lor numesc expeditiv „inefabil" — nexul ipotetic al capodoperii — era arătat uneori de Mihail Dragomirescu și ca un fel de „misticism", o „stare sufletească adâncă, mai mult simțită, decât percepută, o „realitate inanalizabilă". Cum însă criticul „științific" respingea iraționalismul, mereu în căutare de termeni adecvați, i se întâmplă să numească fenomenul în chestiune chiar și „misticism rațional", printr-o apropiere de cuvinte îndeajuns de contradictorie. În orice caz, în virtutea acestui fel de raționamente, Mihail Dragomirescu sustrage studiul operelor artistice oricărui determinism și înlătură cu totul istoricismul. În *Critică științifică și Eminescu* găsim o afirmație extrem de caracteristică întrucât îl privește: operele de artă ale „unor Shakespeare, Fidias, Michelangelo, Rembrandt sunt — în ordinea cunoștinței sintetice — tot atâtea reprezentări esențiale ale existenței, precum legile mecanicii, astronomiei, în ordinea cunoștinței analitice,

Scanned with OKEN Scanner

sunt formulările unei părți din relațiunile esențiale ce constituie aceeași existență: nici unele, nici altele nu mai evoluează; și unele și altele participă din acea imutabilitate, caracteristică lucrărilor esențiale și permanente".

Lăsând la o parte caracterul simplist-rigid al unei asemenea concepții — vizibil de departe în dichotomia *fizic-psihic* (pe care de altfel criticul o pune fără a o mai discuta, ca fiind de la sine înțeleasă), ca și propunerea, arbitrară unei a treia realități, *psihofizică*, rezultanta celor două, — ea merită totuși a fi luată în considerație. Teoriile moderne asupra artei admit un punct de contact între artă și știință, în instanță ultimă, ca forme ale cunoașterii. Chiar caracterul „sintetic" al artei, în deosebire de cel „analitic" al științei, spre a păstra terminologia criticului, e înțeles cam în același chip. De altă parte, toți criticii și teoreticienii mai noi atrag permanent atenția asupra deosebirii ce trebuie făcută între personalitatea artistică a scriitorului și existența lui umană pur și simplu, între, altfel spus, ideile subiective ale autorului și mesajul obiectiv care se degajă din operă. Nu întotdeauna factorul de ordin biografic-social se reflectă direct în creația artistică, în tot cazul, procesul, nu are loc în chip mecanic. Nimeni însă nu se gândește să procedeze asemeni lui Mihail Dragomirescu studiind, să zicem, opera lui Tolstoi sau a lui Balzac în absolută independență de biografia și epoca lor.

Gândirea Capodoperei ca o existență *psihofizică* de sine stătătoare ar părea absurdă, nejustificată. Însă în vremea din urmă și-a făcut din ce în ce mai mult loc ideea că arta poate fi concepută și ca o contranatură, *creație* în înțelesul profund al cuvântului, rezultat al efortului uman, prometeic, de a cunoaște misterele naturii, de a le stăpâni și de a li se opune, dând astfel naștere unor realități net diferite de aceasta. Interesantă este apoi ideea lui Mihail Dragomirescu conform căreia Capodopera își face apariția ca o *specie*, archetip „ce se poate multiplica în indivizi nenumărați, în funcție de conștiințele particulare care o receptează". Fiecare cititor al lui Eminescu, de pildă, are imaginea lui proprie despre poezia lui Eminescu, mai mult sau mai puțin perfectă, mai mult sau mai puțin apropiată de prototipul ideal, în raport cu cultura și sensibilitatea sa. Admițând receptarea diferită, de la individ la individ, a operei de artă, criticul nu admite însă impresionismul, opera prezentân-du-se ca o existență perfectă, de sine stătătoare, și idealul, în receptarea ei, fiind acela al identificării individului cu specia, adică înțelegerea ei absolut completă. Acum vine rolul criticii, numită și „activă", care, punând în mișcare întreg aparatul de care dispune, apropie pe contemplator, în etape succesive, de acest ideal, de fapt niciodată atins pe deplin, convine teoreticianul.

Ceea ce nu poate fi nicidecum fi primit, azi, ca și în vremea când Mihail Dragomirescu desfășura sistemul său, este excesivul dogmatism metodologic la care esteticianul se dedă spre a descoperi și fixa caracteristicile Capodoperei, singurul produs al travaliului artistic ce merită, după dânsul, a fi luat in considerație.

Estetica literară, mai întâi, ar avea misiunea să deosebească net Capodoperele de scrierile *de talent* și de cele *de îndemânare — virtuozitate*, mai zice el — aceste

două categorii din urmă neputând intra în rândul existențelor *psihofizice*. Cum și prin ce mijloace, procese, se realizează Capodopera? Terminologia devine din ce în ce mai rebarbativă și judecățile încep a se constitui în cunoscutele, rigide, inextricabile, trinități: trecerea *fondului* în *formă* se face prin intermediul *armoniei*; trei sunt apoi factorii care contribuie la această fuziune: *cauzalitatea creatoare, atenție cercetătoare și spontaneitate mistică*, fiecărui din aceste elemente corespunzându-i, respectiv: *elementul muzicalității, elementul compoziționii și avântul sufletesc* etc., etc. Vine apoi rândul *Metodologiei literare*, care, odată descoperite fiind capodoperele, le *clasifică* după modelul urmat în științele naturii. Schemele, tablourile sinoptice își cer acum dreptul lor și abundă în *Știința literaturii*. Caracteristicile Capodoperei pot fi *accidentale, esențiale și fundamentale*, fiecare dintre acestea subîmpărțite apoi, prin același divizor fatidic, pe orizontală și pe verticală, tot trei câte trei: *elementară, estetică, plastică* (din punctul de vedere al *originalității*), *optimistă, olimpiană, pesimistă* (din punctul de vedere al *tonalității*) și așa mai departe, până la numărul de 15 grupe de câte trei caracteristici, ceea ce dă un total de 45, multiplul lui 3, 9 și 15. Asemenea procedee provoacă înduioșarea structuraliștilor, dedați și ei, nu fără un oarecare ridicol, la scheme, statistici, figuri geometrice reprezentative, grafuri etc., studiind și ei de predilecție capodoperele, sau mai exact spus, opere anume alese în vederea potrivirii la sisteme concepute aprioric, tot așa, fără abordarea cauzalității de ordin exterior obiectului luat în discuție. Deosebirea stă în faptul că științifizarea structuralistă își refuză orice participare și nu ambiționează la judecata valorică, în timp ce sistemul dragomirescian se oferea ca un instrument infailibil și cu putere totală de cuprindere în judecarea capodoperei, atât din punctul de vedere al fondului și al formei, cât și din acela al evaluării.

Între români — dispuși, ca întotdeauna, să ia lucrurile à la légère — estetica lui Mihail Dragomirescu a stârnit mai mult ilarități și zeflemele. Mai curând avu răsunet sistemul peste hotare, intrând în atenția unor comparatiști, ca Paul Van Tieghem și Baldensperger. El a ajuns și la cunoștința lui Benedetto Croce, cu care criticul român a întreținut unele relații de corespondență, fără a obține însă vreo aprobare din partea filozofului italian. Savanții străini nu știau un lucru esențial, anume că în aplicațiile lui practice integralismul înregistrase eșecuri spectaculoase. Mai înainte de a-și ridica edificiul metodei sale, dar și după aceea, criticul exalta modestele poezii ale lui Panait Cerna ori destul de șterselе scrieri, complet uitate azi, ale lui Corneliu Moldovanu. Schițe și nuvele mai curând mediocre de Emil Gârleanu erau declarate fără sfială drept geniale. De prețuire se bucurau, în ochii lui Mihail Dragomirescu, Ion Dragoslav, A. Mândru, scriitori completamente lipsiți de valoare, odată cu îndeajuns de puțin însemnatul D. Nanu, probabil numai și numai pentru că frecventau cenaclul său. Ideologul literar mai avea naivitatea — altfel n-avem cum să-i zicem — să creadă că metoda „integralistă" era neapărat *activă* și presupunea amestecul în laboratorul intim al poetului, conferindu-i sau

Scanned with OKEN Scanner

măcar întărindu-i ceea ce el numea „genialitate creatoare", calitate ce putea fi pierdută cu totul în eventualitatea părăsirii cenaclului de la *Convorbiri critice*.

El mai credea că „precum, când e vorba de a studia opera unui poet, trebuie să te gândești numai la opera lui, făcând abstracție de *alte fapte*, de altă natură, ale lui, tot așa când judeci *una* din lucrările lui trebuie să faci abstracție de valoarea celorlalte". În consecință, nu toate lucrările unui artist de geniu pot fi capodopere și, dimpotrivă, scriitori mai neînsemnați pot produce — printr-un joc misterios al întâmplărilor — asemenea capodopere, ei nefiind decât „organe întâmplătoare a ceea ce jocul tainic al forțelor naturii hotărăște să fie pe această lume frumos". În virtutea unor asemenea principii și prin procesele de investigație arătate, a rămas notorie concluzia — completamente eronată — dată asupra unui poem al lui G. Gregorian, *Pe Golgota*, căruia i se află „absolut sigur genialitate creatoare". În schimb, într-o ședință de lucru a Institutului de literatură, pe care Mihail Dragomirescu îl înființase și-l conducea, lui Bacovia abia dacă i se acorda talent, deși cercetarea se făcea asupra volumului *Plumb*. După Mihail Dragomirescu, Bacovia nu ar fi poet, „căci nu poate să plasticizeze cu elemente sufletești un element în evoluția lui". Poeziile bacoviene ar fi numai „simple dispoziții sentimentale, ba și psihologice", „încrucișare de intenție și mijloace".

Criticul mai era și un clasicizant — de unde conceptul de *armonie* care stăpânește întreg sistemul său estetic. Numai *fondul* operelor ar varia de la epocă la epocă, *forma* — arată Dragomirescu — ar rămâne, ideal vorbind, aceeași. În numele acestor principii, desigur, era condamnată aproape toată poezia bună a timpului. Arghezi ar fi dat o poezie „voit scrântită și fără sentiment", Ion Vinea și Ion Barbu sunt acuzați de „nevropatism", iar Lucian Blaga e declarat doar un „simplu scriitor manierat", imposibil de dat ca model. Pe aceleași criterii sunt repudiați și unii mari scriitori străini: G. B. Shaw, Claudel, Cehov.

Însă lui Mihail Dragomirescu nu i-au lipsit de loc gustul și pasiunea pentru arta literară, mai ales nu i-au lipsit o întinsă și profundă informație în domeniul filozofic și estetic. Ceea ce i-a lipsit a fost norocul de a nu fi înconjurat de un grup de scriitori mari. Căci în afară de Mihail Sorbul, talent care lui i-a fost dat să-l descopere, și, într-o mică măsură, de Rebreanu, cel din perioada debutului, a nuvelisticii numai, Mihail Dragomirescu n-a avut parte a se vedea înconjurat de scriitori cât de cât mai însemnați. Într-atât de adevărat este că soarta criticii și teoriei literare este legată de creația propriu-zisă, depinde întru totul de ea. Mihail Dragomirescu a fost apoi și profesor universitar, titularul catedrei de estetică de la Facultatea de litere și filozofie din București, unde avea să fie continuat de Tudor Vianu, într-o vreme în care literatura se dezvolta alături de universitate și chiar împotriva oficialității academice. A fost însă un profesor neobosit, având umorul de a arăta că se mândrește cu dogmatismul de care era acuzat, inspirând studenților săi — deveniți, cei mai mulți dintre ei, buni dascăli de limba și literatura română — respectul pentru clasicitate și pentru analiza riguroasă a operelor.

Scanned with OKEN Scanner

ION TRIVALE[1]

La *Convorbiri critice* și sub îndrumarea lui Mihail Dragomirescu, debuta prin 1910 pitești teanul Ion Trivale (13.IV.1889-11.XI.1916, pe front), numele lui adevărat fiind Iosif Netzler, absolvent, în 1912, al Facultății de litere din București, având și studii de specializare în Germania. Murind foarte tânăr, la numai 27 de ani, nu a dat întreaga măsură a talentului său, remarcabil, așa cum se poate constata din *Cronicile literare*, volumul publicat în 1915. Într-un bun studiu despre Panait Cerna se simte imfluența maestrului, întrucât privește mai ales gradul de valorizare a poetului discutat, mai puțin din punctul de vedere al metodei critice aplicate. Trivale, la mijloc fiind și tinerețea, scrie avântat, cu vibrația condeiului descătușat de dogme. Observația esențială e făcută printr-o comparație în chiar spiritul poeziei lui Cerna:

„Alții își descopăr cu emfază visările sufletului lor și le lasă să sângereze înaintea noastră. Cerna și-a înăbușit geamătul adânc al ființei lui cotropite de pieire, sunând triumfal trâmbița glorificării vieții; ca privighetoarea din poema lui Wilde, cu cât simțea că ghimpele ucigaș i se înfige mai adânc în inimă, cu atât el cânta mai înfocat, spre a vedea înroșindu-se din propriul său sânge — pentru alții — trandafirul dragostei de viață."

În *De vorbă cu mine însumi*, Ion Minulescu nu a izbutit să se autodepășească, față de *Romanțele pentru mai târziu*, și așa mai amenințate de devalorizare prin atâtea imitații epigonice venite între timp. Printre primii, Trivale descoperă la Minulescu „maniera", însă lucrul este înfățișat cu finețe:

„Dacă aceste sonorități de vas gol nu ne-au mirat prea mult la restul simboliștilor noștri, alunecarea lui Minulescu pe această cale ne surprinde prea dureros, ca să nu-i căutăm explicația. Ea stă, poate, în însăși modalitatea pe care o investește la poetul nostru plăsmuirea poetică. Cum era de așteptat într-o poezie negatoare a conturului și a simțirii precise, Minulescu își redă sufletul nu atât în acele imagini plastice care limpezesc o stare sufletească, lărgindu-l, topindu-l la nesfârșit — și mai ales în imaginile *difluente*, care rezidă prea puțin în cuvântul în sine și în cuprinsul lui afectiv și noțional, și prea mult în îmbinarea ritmică, în combinarea metodică a cuvintelor, ușurate de o bună parte din balastul lor noțional. (...)Imaginea muzicală închidea, însă, în ea ispita înșiruirii neînfrânate a cuvintelor — valorificate poetic numai după nevoile ritmice".

H. SANIELEVICI[2]

Printr-un fel de ordonare simetrică a faptelor de istorie literară, venită ca de la sine, dogmatismului neojunimist al lui Mihail Dragomirescu îi corespunde în

[1] BIBL. *Cronici literare*, ediție îngrijită și prefațată de Margareta Feraru, Editura Minerva, 1971.

[2] BIBL. *Cercetări critice și filozofice*, antologie și prefață de Zigu Ornea, text stabilit de Cornelia Botez, E.P.L., 1968; Zigu Ornea, *Trei esteticieni*, ed. cit.

Scanned with OKEN Scanner

epocă dogmatismul sociologic al lui H. Sanielevici (19.II.1875-15.IX.1951) care vine, în fond, în prelungirea ideologiei literare a lui Constantin Dobrogeanu-Gherea. Modestul profesor de limba franceză de la Galați, unde întemeiase, în 1905, revista *Curentul nou*, prieten o bucată de vreme cu Ibrăileanu, care-l asociase, la un moment dat, la redactarea *Vieții românești*, nu a avut parte de onorurile academice ale lui Mihail Dragomirescu. A fost însă și el un tot atât de aprig opozant al curentelor literare din epocă, a provocat tot atâtea contrarietăți și, prin megalomania-i afișată deschis, figura neacoperită de geniu neînțeles pe care o făcea, devenise nu mai puțin obiectul ironiilor confraților întru scris. Omul avea însă o cultură întinsă, în vaste domenii, cuprinzând, între altele, pe acela al antropologiei și biologiei, pe lângă cele ale sociologiei, filozofiei și literaturii, unde nu era nicidecum un diletant. Criticile lui dovedesc, nu o dată, un spirit de observație foarte ascuțit și, lucru de asemenea important, stil personal și multă vervă polemică asociații de idei dintre cele mai neprevăzute, revelatoare uneori.

Opoziția pe care Sanielevici o face sămănătorismului și poporanismului — curente între care el nu vede mare deosebire — vine în linia concepțiilor gheriste, radicalizate oarecum, interpretate foarte liber, în orice caz. A urma sfaturile ideologilor sămănătoriști înseamnă, după el, a servi interesele boierimii, clasa exploatatoare de altădată, cu totul retrogradă acum: „s-au gândit scriitorii naționaliști că străbunii lor țărani au fost bătuți la scară de boierii pe care-i tămâiază acum?“ — se întreabă Sanielevici în *Poporanismul reacționar*, un articol din 1906. Prea puțin atent la faptul că Ibrăileanu semnase actul de abolire a curentului, în 1920, Sanielevici avea să-l critice și după această dată.

Însă opiniile „internaționalistului“ Sanielevici sunt mereu semnificative. Încă de la *Curentul nou*, în 1905-1906, arăta ridicolul opunerii de rezistență la influențele străine. Asta ar echivala, zicea el, cu gestul absurd pe care l-ar face „niște mulatri din Liberia care, dezgustați de civilizația lor falsă... ar lepăda hainele, ar aprinde orașele și s-ar refugia prin păduri.“ Cu Nicolae Iorga, ivit printre dânșii, japonezii ar fi lăsat țara lor într-o paragină sălbăticită etc.

Însușindu-și, odată cu același Gherea, punctul de vedere maiorescian în legătură cu teoria formelor fără fond, într-un articol despre *Momentele* lui Caragiale, pune întrebarea: „a fost un rău introducerea legilor și instituțiilor străine?“ și tot el răspunde, în fond, cu dreptate: „a fost fatal“. Acest mod de a gândi îl apropie de E. Lovinescu, cel din *Istoria civilizației române moderne*. Ca Lovinescu, ca Ștefan Zeletin și alți ideologi ai liberalismului, Sanielevici vedea în burghezie un adevărat motor al societății și, în același studiu citat mai sus, se străduia să-i apere „misiunea ei istorică“. Calea indicată de el în politică era aceea a încurajării, cu toate mijloacele, a pătrunderii capitalurilor străine în economie, spre a putea acoperi deficitul în care se află țara față de civilizațiile înaintate ale occidentului. Ferm convins că dezvoltarea capitalismului impulsionează progresul social și cultural — aici continuatorul lui Gherea din *Neiobăgia* e din nou vizibil —, făcând

abstracție de realitățile concrete, el deploră inerția naționalistă și încurajează internaționalismul moderat și rațional. Rasismul fascist-hitlerist avea să-l combată cu mare vervă într-un ciudat studiu cu caracter de pamflet și eseu, *În slujba Satanei?* (1936), unde paradoxurile și ironia se amestecă într-o țesătură de idei îndeajuns de confuză, delectabilă la lectură însă într-un grad foarte înalt.

Întrucât privește raportul dintre literatură și societate, între etic și estetic, Sanielevici se declară hotărât de partea rolului militant ar artei, urmând tradiția *Contemporanului*. Intenția etică în artă este susținută și argumentată chiar mai categoric decât la Gherea. Admirația întreagă a criticului mergea către scriitorii ardeleni — fapt curios oarecum, însă deosebit de semnificativ, aici se întâlnea perfect cu adversarul său Nicolae Iorga — către Slavici, Coșbuc, Agârbiceanu, chiar Ion Pop Reteganul, care cultivau o literatură sănătoasă, cu preocupări gospodărești și moral-etice, într-un stil „simplu, dar plin de vlagă" (*Literatura de peste munți*). Între scriitorii din vechiul regat admiră pe Alecsandri mai ales, poetul *Pastelurilor*, pe Caragiale, pe Duiliu Zamfirescu și I. Al. Brătescu-Voinești. Surprinzător, opera lui Sadoveanu este negată și denunțată ca un pericol pentru morala publică.

Cu unele excepții, criticele lui Sanielevici sunt redate cu mai multă subtilitate decât cele ale lui Gherea, cu un gust literar aproape desăvârșit, cu mare îndemânare în alegerea citatelor și în comentarea lor, prin trasarea de portrete în linii sigure, originale și atrăgătoare. Criteriul estetic de bază, care explică în bună măsură aprecierile pozitive în legătură cu operele scriitorilor amintiți mai sus, este clasicismul, înțeles însă nu ca un curent constituit istoricește, ci — lucru interesant de observat — ca o stare de spirit manifestată prin „liniște", echilibru și „seninătate". Numaidecât conceptul este pus în legătură cu relațiile sociale ce au produs opera și scriitorul care, după expresia lui Sanielevici, l-au *selectat*. Astfel, ceea ce el numește la Alecsandri „oscilație între gravitatea epică și grație aristocratică" — caracterizarea este excelentă —, „seninătate" și „mulțumire de viață", vizibile în *Pasteluri* mai cu seamă, s-ar datora împrejurării că poetul de la Mircești a făcut parte din acea categorie de moșieri care s-au raliat burgheziei biruitoare asupra feudalismului, într-un moment istoric crucial. Observația este pertinentă, cu atât mai mult, cu cât ea vine în contradicție cu opinia lui Iorga de astă dată, și se înțelege de ce. Aceeași seninătate este admirată apoi la Duiliu Zamfirescu și la I. Al. Brătescu-Voinești, în ciuda faptului că la acești scriitori s-ar putea vedea urmele sămănătoriste. Chiar romanticul Eminescu — a cărui nuvelă *Sărmanul Dionis* este pentru prima dată studiată amănunțit și în profunzime, pusă cu subtilitate în legătură cu operele romanticilor germani, lângă un Novalis, Tieck sau Hoffmann — este gustat de criticul clasicizant pentru faptul că prin ea creatorul *Luceafărului* s-ar dovedi „tot pe atâta gânditor, cât și poet", pentru faptul de a fi „judecat de la o mare înălțime viața omenească", de a fi știut „să aleagă părțile eterne din cele trecătoare", spre a le cristaliza în opera sa, fiind, din această pricină,

Scanned with OKEN Scanner

asemănător cu „clasicul Goethe". La citirea nuvelei în chestiune, criticul mărturisește că se simte cuprins de „atmosfera de taină și visare, de blândă ironie și de lirism adânc, dar liniștit".

Delimitările de felul celor de mai sus, făcute de altfel cu multă inteligență, apar totuși prea categorice, denunțând o anume aplecare spre sofismul urmat de concluzii de tot tranșante. Mai departe, ni se spune că Eminescu ar fi pentru români ceea ce este „Musset pentru Franța, Novalis pentru Germania, Lenau pentru Austria, Byron pentru Anglia, Leopardi pentru Italia, Lermontov pentru Rusia". S-ar zice că împotriva unor asemenea observații nu este nimic de obiectat. Dar, la un moment dat, criticul introduce o altă serie de judecăți, din care ar reieși că legilor sociologiei li se substituie pe nesimțite altele mai generale, biologice, antropologice geografice etc. El împarte scriitorii în tipuri temperamentale antitetice: *plebeu-aristocrat, german-mediteranean, nordic-sudic, epic-liric* etc. (vezi articolul *Duiliu Zamfirescu și „poporanismul")*.Apoi aflăm, cu totul deconcertați, că Novalis, Eminescu sau Lenau ar fi „mediteranieni, deci „sudici" și „lirici", „formula lor psihologică" fiind aceea a unei mari impresionabilități și a înclinației spre pesimism. După opinia lui Sanielevici, „*germanul* (tip în care deci nu introduce pe Lenau, Eminescu, Novalis etc.) este „epic și clasic", iar *mediteraneanul,* liric și romantic". Iată categorisiri cu totul arbitrare! În sfârșit, ni se mai spune că romanticii-mediteranieni-lirici ar aparține unei categorii de oameni „cu nervii uzați, rău hrăniți, dar afinați", cu „senzații slabe, care însă se comunică cu repeziciune (ca un foc de paie!)", în timp ce germanicii-aristocrați-epici, nordicii deci, ar aparține categoriei de oameni bine hrăniți, cu senzații ce se propagă „încet și cu putere". În acest al doilea tip, e pus Goethe, dar și Racine, Corneille, La Fontaine și — se lasă a se înțelege — Alecsandri. Criteriul de apreciere și de clasificare rămâne mereu clasicismul, cu etalonul Goethe, de unde concluzia că toți clasicii sunt *germanici,* inclusiv cei antici. Aceste tipuri, privite mai mult ca produse biologice, sunt apoi *selectate* de o anumită epocă, în funcție de jocul forțelor sociale. Iată un început de dogmatism care la Sanielevici s-ar putea traduce prin ajungerea din nou la *momentele* lui Taine, unde rasa și mediul geografic veneau în primul loc. Singurul corectiv adus de scriitorul român pare a fi acela al transformării noțiunii de rasă în grup antropologico-biologic, aproape de loc situat geograficește ori din punct de vedere etnic, dată fiind multitudinea de factori care se interacționează, simpla nutriție având și ea un cuvânt hotărâtor după opinia criticului biolog.

De fapt, Sanielevici schița în *Cercetări critice și filozofice* (1915) și încerca să aducă la îndeplinire, în *La vie des mamiferes et des hommes fosiles* (1926), un vast sistem bazat pe „psihologia de rasă în legătură cu biologia omului pe temeiul biologiei mamiferelor" care, zicea el, era destinat „să revoluționeze biologia psihologia și sociologia". Abracadabranta operă — la care a lucrat zeci de ani, făcând călătorii în Germania și Franța, pentru documentare, zbătându-se necontenit

Scanned with OKEN Scanner

cu sărăcia și cu neînțelegerea contemporanilor, — a rămas o simplă curiozitate de eseist amator în toate, foarte cult și informat, nu o dată scânteietor prin vervă și putere de observație, delectabil la lectură într-un grad apreciabil.

Amuzantă, plină de indicibilă savoare, este mai cu seamă extraordinar de buna opinie pe care scriitorul o are despre sine însuși. Cazul nu e deloc unic în literatura noastră: S-ar putea chiar susține că de la Macedonski până azi părerea optimistă despre sine e un fel de regulă generală la scriitorii români, deși totul se face prin afișarea unei false modestii, foarte rar deschis, *expresis verbis*. Unic este modul franc, à la Salvador Dali, cu care Sanielevici ni se dezvăluie ca genial cu propriile-i vorbe. Din eseul-reportaj *Două convorbiri cu Romain Rolland*, aflăm că sfidează pe orice specialist capabil „să scoată o singură piatră din clădirea ce am ridicat", după ce va fi citit volumul său de o mie de pagini referitor la viața mamiferelor și la toate consecințele antropologice, psihologice și sociologice deduse din acel studiu. Biologul aplicase „cheia" lui și dărâmase toată știința de până la dânsul. Această „cheie" era un lucru nemaipomenit de simplu: „simple raporturi între aparatul masticator și funcțiunea masticatoare," căci „înainte de toate, animalul este ceea ce mănâncă (*er ist was er esst*, zice neamțul)". Despre omul de Cro-Magnon poate spune „cu preciziune matematică" a fi mâncat pește, trezindu-se pe lume în epoca glaciară, viețuind prin bălți în căutarea hranei preferate, de unde picioarele lungi, ochii afundați în orbite — din cauza scrutării apei în căutarea peștilor, eventual a moluștelor — tibia turtită — din nevoia spintecării aceluiași element în care viețuia — pigmentația slabă (pielea albă și părul blond), dolicocefalia etc., ca și puterea de abstracție în gândire — deoarece „pescarul lucra mult cu capul" — sistemul nervos și sexualitatea puțin iritabile și așa mai departe. Sanielevici jură că scandinavii de azi, , finlandezii trăitori printre resturile de lacuri glaciare, ca și europenii de nord în genere, descind din omul Cro-Magnon. Din contră, iritabilitatea celor din sud, pigmentația accentuată se explică prin consumarea de plante care cresc în pământ sărac în humus, bogate în substanțe minerale. De aici constatarea că Romain Rolland, înalt și blond, este un nordic, un *homo europaeus* și, ca scriitor, un *clasic-epic*, spre deosebire de mediteranienii lirici-romantici. Explicând pe larg teoriile sale romancierului francez, Sanielevici primea un exemplar din *Luli* cu această spirituală dedicație: „A Mr. H. Sanielevici, en hommage amical, cette petite épopée aristophanesque, de la part d'un dolicho-blond (HOMO EUROPAEUS) qui pourrait bien avoir tout de même quelques gouttes de „granum salis mediterranei".

Se înțelege că, gândind așa, H. Sanielevici dezvoltă ideile unui Taine, Brandès sau Gherea, subordonează cu totul fenomenul literar sociologiei și pe acesta din urmă îl face dependent de factorii biologici-antropologici. „Critica literară — mai scrie el în *De la critica literară la biologia mamiferelor* — te conduce dar la „psihologie diferențială", care se reduce de fapt, după părerea mea, la psihologie de rasă". Apoi, în seria de studii cuprinse în *Cercetările filozofice*

Scanned with OKEN Scanner

(D. Gherea despre școala romantică, Romantism liric și romantism epic, Asupra clasicismului și a romantismului, Clasicismul de fier etc) se schițează și la el o „știință a literaturii" care nu putea fi decât dogmatică.

Trase din context însă, anume pasaje din criticele lui Sanielevici sunt întotdeauna interesante prin finețe, spirit de observație și originalitate de stil. „Prețioasa" și totuși „drăgălașa" *Rodică* a lui Alecsandri amintește un „ritm de menuet" și nu poate fi citită fără să dai glasului „o ușoară nuanță de parodie". Versul din pastelul *Iarna*: „Răspândind fiori de gheață pe ai țării umeri dalbi" duce gândul la „asemănarea cu o femeie: contrastul dintre fulgii reci și umerii rotunzi, calzi"; observația va fi reținută de G. Călinescu. *Concertul în luncă* „ne apare ca o întreagă tufă de zmeură prefăcută într-un păhărel de sirop." Sănătosul și moral-eticul critic totuși îl preferă: „Nu beau alcool din principiu. Am citit un singur roman de D'Annunzio și mi-a inspirat un dezgust pe vecie." Criticii literari care se delectează cu Sadoveanu nu-s rafinați în sensul gustării „fineței simplicități" clasice: „Ei preferă mămăliga celui mai fin *plumcake*. Sunt deprinși să mănânce mult și nesubstanțial". Rafinamentul decadento-simbolist îi repugnă însă acestui consumator de lucruri dulci: „Decadentul este, în genere, un om brutal, *de extracție populară*, căruia viața de oraș i-a rafinat nervii, fără a-i cultiva sufletul și a-i dezvolta mintea. Este mahalagiul stricat, care caută în literatură și în viață ceva analog mustarului și ardeiului roș". Această „eczemă" nu va prinde în literatura noastră însă, și „de un Verlaine ne va feri îngerul de pază al României mari — de ar fi să-l gâtuie în pântecele mamei". Mihail Dragomirescu și E. Lovinescu „și-au luat rolul de ideologi ai burgheziei române." Acesta din urmă i-a împrumutat teoriile lui (ale lui Sanielevici) care, se știe, în *Cercetări critice și filozofice* are pagini ce „se disting printr-o perfecțiune de stil pe care *nimeni* până acum în țara românească n-a atins-o" și le dezvoltă „nu fără oarecare talent". Dar cum se potrivește rolul de ideolog al burgheziei cu acela de apologet al simbolismului la E. Lovinescu? „Citește d. Vintilă Brătianu poezii simboliste?! Cum admite d. Vintilă Brătianu ca criticii oficiali ai partidului să facă apologia unor opere literare *(Patima roșie!)* în care burghezia română e prezentată ca o lume interlopă?..." În cele din urmă, cu un fel de amărăciune criticul ideolog concede că totuși literatura lui Sadoveanu, pe care o negase cândva, e superioară celei decadente: „Asta-i literatura unei clase în ascendență?! Operele d-lui Sadoveanu au mari cusururi, dar sunt infinit superioare celor pe care le gustă d. Lovinescu."

(Urmează vol. IV — Literatura interbelică și vol. V — Literatura contemporană).

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

JUNIMEA 7
TITU MAIORESCU 13
SCRIITORI DE LA „JUNIMEA“ 28
Prozatori 34
Alți junimiști, traducători, filologi și folcloriști, istorici și filosofi 38
MIHAI EMINESCU 42
ION CREANGĂ 122
IOAN LUCA CARAGIALE 146
IOAN SLAVICI 182

ALEXANDRU MACEDONSKI ȘI CURENTUL DE LA „LITERATORUL“ 206

CURENTUL LITERAR DE LA „CONTEMPORANUL“ 230
Constantin Dobrogeanu-Gherea 234
Scriitori influențați de curentul de la „Contemporanul“ 240

ÎNTRE JUNIMISM ȘI ARTA CU TENDINȚĂ. ATITUDINI PRESĂMĂNĂTORISTE 252
Alexandru Vlahuță 253
Barbu Delavrancea 260
George Coșbuc 266
Ioan Popovici-Bănățeanul, Victor Vlad Delamarina 278
Duiliu Zamfirescu 281

PROBLEMA ȚĂRĂNEASCĂ ȘI PROBLEMA NAȚIONALĂ. CURENTE LITERARE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX: SĂMĂNĂTORISM ȘI POPORANISM 292
Sămănătorismul 294
Nicolae Iorga 299
Scriitori influențați de ideile „Sămănătorismului“ 311
St. O. Iosif 312
Octavian Goga 316
Panait Cerna 329

Scanned with OKEN Scanner

G. Tutoveanu 331
Dimitrie Nanu 332
Corneliu Moldovanu 334
Emil Gârleanu 335
I. A. Bassarabescu 340
C. Sandu Aldea 342
Ilarie Chendi și alți critici 344

POPORANISMUL ȘI „VIAȚA ROMÂNEASCĂ " 346
G. Ibrăileanu 348
Scriitori de la „Viața Românească" 364
Spiridon Popescu 364
Calistrat Hogaș 366
Jean Bart 370
D. D. Pătrășcanu 371
I. I. Mironescu 374
I. Al. Brătescu-Voinești 376
Gala Galaction 379
Ion Agârbiceanu 383
G. Topîrceanu 389

SIMBOLISMUL 406
Ștefan Petică 413
Dimitrie Anghel 419
Iuliu Cezar Săvescu 423
Ion Minulescu 425
George Bacovia 431
Elena Farago 446
Al. T. Stamatiad 448
Barbu Nemțeanu 450
Mihai Săulescu 451
Nicolae Davidescu 453
D. Iacobescu 456

DRAMATURGIA ÎN PRIMELE DOUĂ DECENII ALE SECOLULUI AL XX-LEA .. 465
Al. Davila 466
Victor Eftimiu 468
Mihail Sorbul 474

IDEOLOGII LITERARE DOGMATICE: NEOJUNIMISMUL LUI MIHAIL DRAGOMIRESCU ȘI SOCIOLOGISMUL LUI H. SANIELEVICI 479
Mihail Dragomirescu 479
Ion Trivale 484
H. Sanielevici 484

Scanned with OKEN Scanner

O istorie literară de înaltă probitate științifică, în care spiritul analitic profund și expresivitatea deosebită în formularea judecătorilor de valoare sunt puse în slujba cerințelor didactice de a instrui și educa noile generații. Volumul III „tratează" capitole importante ale Istoriei literaturii române: Junimea, Titu Maiorescu, Mihai Eminescu, Creangă, I.L. Caragiale, I. Slavici, Macedonski, Gherea, Vlahuță, Delavrancea, Coșbuc, Duiliu Zamfirescu, N. Iorga, Șt.O. Iosif, Goga, Bacovia și alți mari scriitori afirmați până la primul război mondial.

EDITURA PORTO—FRANCO

ISBN 973-557-404-7

Preț : 21.275 lei
425 T.L.
Total 21.700 lei

Se virează la Societatea Scriitorilor „C. Negri" cont 4072996062209 B.R.D. Galați.

24000